



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura

LA NATURALEZA DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO Y SU PROCESO

Una aproximación a la sustantividad de la práctica

Tesis que para optar por el grado de Doctor en Arquitectura presenta:

Miguel Hierro Gómez

Comité tutor:

Dr. en Arq. José Ángel Campos Salgado, FA-UNAM

Dr. en Arq. Luis Arnal Simón, FA-UNAM

Dra. Lucía Santa Ana Lozada, FA-UNAM

M. en Arq. y M. en D.I. Héctor García Olvera, FA-UNAM

Dr. en Arq. Adrián Baltierra Magaña, FA-UNAM

MÉXICO, D.F., MARZO 2014.



Facultad de
Arquitectura



Facultad de
Estudios
Superiores de
Aragón



Instituto de
Investigaciones
Históricas



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.

AGRADECIMIENTOS Y DEDICATORIA

Una aproximación reflexiva como la contenida en este documento no puede realizarse sin contar con la presencia de múltiples fuentes de pensamiento y apoyos conceptuales, que se produjeron en diversas formas de diálogo, en el transcurso del tiempo en el cual se llevó a cabo su elaboración.

Agradezco por ello, en general, a todos aquellos que de manera directa o indirecta han intervenido en el forjado y formulación de esta particular discursividad sobre el diseño arquitectónico y, desde luego, al sínodo que me acompaña.

Dedicando, el resultado de este trabajo, de una manera muy especial a mi familia y a mis amigos.

ÍNDICE

RESUMEN	9
ABSTRACT	10

INTRODUCCIÓN

1. EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN	
EL OBJETO DE ESTUDIO Y EL MÉTODO	13

UNA REFLEXIÓN SOBRE LA ACTIVIDAD DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO

2.1. EL PROCESO Y LA NATURALEZA DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO	
LA CARACTERIZACIÓN DEL CAMPO DEL DISEÑO	23
LA PRÁCTICA DEL DISEÑO	26
EL PROCESO DE LA PROYECTACIÓN	28
LA MATERIALIDAD ARQUITECTÓNICA	29
ESTADIOS DEL DESARROLLO PROYECTUAL	31
LA CONDICIÓN PRODUCTIVA DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA	32
EL SENTIDO REFLEXIVO DE LA ACTIVIDAD PROYECTUAL	33
2.2. LA HABITABILIDAD Y EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO	
ACERCA DE LA HABITABILIDAD	37
ACERCA DEL DISEÑO	42
2.3. EL PROPÓSITO FINAL DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO ES LA FORMA DEL OBJETO	47
2.4. EL DISCURSO DEL DISEÑO	55
2.5. EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO, ¿PARA QUÉ?	
EL CAMPO Y EL PROCESO DEL DISEÑO	63
LA PRÁCTICA PROYECTUAL DE LO ARQUITECTÓNICO COMO DEMANDA	66
ENTRE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA Y EL CONOCIMIENTO DE LO	
ARQUITECTÓNICO	68

SOBRE LAS CARACTERÍSTICAS DEL PROCESO DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO

3.1. EL ESTADIO DE LA CONCEPTUALIZACIÓN 73

3.2. LA SISTEMATIZACIÓN DEL PROCESO

LA FINALIDAD DEL DISEÑO77

EL RECORRIDO DEL PROCESO: UN PRINCIPIO DE ORDENAMIENTO82

3.3. LOS INSTRUMENTOS TEÓRICOS DE CONTROL PROYECTUAL

REFLEXIONES EN TORNO AL RACIONALISMO EN LA ARQUITECTURA Y AL PROGRAMA ARQUITECTÓNICO.....93

LAS TENDENCIAS RACIONALISTAS EN LOS ENFOQUES TEÓRICOS DE LA ARQUITECTURA.....97

3.4. LA COMUNICACIÓN Y LAS EXPRESIONES DE LO ARQUITECTÓNICO

LO ARQUITECTÓNICO Y EL LENGUAJE105

LAS EXPRESIONES DE LO ARQUITECTÓNICO109

EL DOMINIO DEL LENGUAJE VERBAL Y ESCRITO110

EL DOMINIO DE LAS IDEAS Y LAS IMÁGENES111

EL DOMINIO DEL LENGUAJE DE LAS COSAS115

3.5. LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA

DEL IDEAL DE BELLEZA AL CONCEPTO DE EXPRESIÓN.....119

UN ENFOQUE SOBRE EL PROBLEMA DEL SIGNIFICADO121

FORMA Y SIGNIFICADO123

EN CUANTO AL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA.....126

DE LA ACTIVIDAD DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO Y EL CONTEXTO DE LA PRODUCCIÓN DE LO ARQUITECTÓNICO

4.1. LA INCIDENCIA DE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

LA NECESIDAD O EL DESEO	134
EL PROGRAMA DE NECESIDADES O LA DEFINICIÓN DE LOS DESEOS EN SU DEMANDA.....	137

4.2. LAS CUALIDADES DE LO ARQUITECTÓNICO

LA NOCIÓN DE LA CUALIDAD	141
EL CONOCIMIENTO Y EL DISEÑO	144
LAS CUALIDADES Y EL DISEÑO	147

4.3. LOS MODOS DE HABITAR Y EL DISEÑO 153

4.4. DE LA NOCIÓN DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA A LA CONDICIÓN DE LA ESPACIALIDAD HUMANA

EL PROBLEMA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA	161
DEL CONCEPTO DEL ESPACIO A LA ESPACIALIDAD	166
EL CONCEPTO DE ESPACIO EN LA ANTIGÜEDAD	171
EL ESPACIO DE LA MODERNIDAD Y LA REVOLUCIÓN DE LA MECÁNICA.	172
EL ESPACIO TRASCENDENTAL.....	174
LA ESPACIALIDAD Y EL ESPACIO DEL SER	175

4.5. ACERCA DE LAS NOCIONES DE IMAGEN Y LUGAR EN LOS PLANTEAMIENTOS DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO

LAS IMÁGENES Y LAS PALABRAS	179
LAS IMÁGENES Y LA IMAGINACIÓN.....	182
EL SURGIMIENTO DE LA NOCIÓN DE LUGAR	184
EL FENÓMENO DEL LUGAR.....	187

LAS IMPLICACIONES DEL ENTENDIMIENTO SOBRE EL DISEÑO EN EL CAMPO DE LA ENSEÑANZA

5.1. LA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL 193

5.2. LA CRÍTICA EN LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

EL SENTIDO DE LA CRÍTICA.....	199
LA INTENCIONALIDAD DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA	203
LOS ESPACIOS DEL DISCURSO DE LA CRÍTICA.....	205
LA RELACIÓN DE LA CRÍTICA Y EL LENGUAJE DE LAS PALABRAS.....	207
LAS BASES DE LA CRÍTICA DE LO PROYECTUAL	208

5.3. LA IDEA DE LA ARQUITECTURA Y SU ENSEÑANZA 213

5.4. EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO COMO CAMPO DE CONOCIMIENTO

DOS CURIOSAS PARADOJAS.....	225
LOS OBJETOS DE CONOCIMIENTO.....	229

APOYOS DOCUMENTALES 235

RESUMEN

LA NATURALEZA DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO Y SU PROCESO

Una aproximación a la sustantividad de su práctica.

Investigar sobre el campo del diseño arquitectónico, de la fundamentación de su práctica, de los factores sociales, culturales y productivos que lo determinan y, en consecuencia de ello, de la valoración de los resultados al materializarse en los objetos de los ambientes habitables, implica contemplarlo como un objeto teórico que es constituido por una temática legítimamente autónoma a partir de que en ello se aborda una específica función productiva en la realización del entorno del habitar humano.

En consecuencia, se forjan las explicaciones de su hacer que surgen del entendimiento de su ubicación en los procesos de producción actuales, al analizar la materia sobre la que trabaja, el modo en el que actúa y el sentido de su finalidad, considerando que de ahí deriva su propia forma de racionalidad.

Asumiendo como fundamento de estas reflexiones que el diseño arquitectónico, se encuentra ubicado en la espiral histórica de la producción social, en procesos simultáneos e inseparables de realización y desarrollo, de lo humano y de lo habitable.

Así, plantear el diseño arquitectónico identificado como campo de conocimiento, un campo abierto y multidimensional, nos sitúa en un territorio cognoscitivo, referente a las características de la producción de los ambientes sociales en que habitamos. Lo que nos lleva a identificar que los objetos de estudio que comprende, requieren ser entendidos más allá de las acciones figurativas, en una visión que atañe al forjado de lo arquitectónico, es decir, a aquello que se relaciona con la conformación de los ambientes donde se llevan a cabo y se manifiestan las acciones del habitar.

ABSTRACT

THE NATURE OF ARCHITECTURAL DESIGN AND ITS PROCESS

An approach to its practice's substantivity.

To conduct research on the field of architectonic design; its practice's foundation; the social, cultural and productive factors that determine it; and in consequence, its results' appraisal once they materialize in the objects of habitable spaces, implies conceiving it as a theoretical object constituted by a legitimately autonomous theme, since it addresses a specific productive function in creating the human habitat.

Therefore, the explanations of architectonic design's practice emerge from the understanding of its location in the current production processes. They stem from analyzing the subject upon which it works, the way it performs, and the sense of its finality, considering that it is from these elements that its rationality comes from.

These ideas' foundation is that architectonic design is located in the historical spiral of social production, in simultaneous processes of realization and development, of what is human and what is habitable.

Thus, to identify architectural design as a field of knowledge, open and multidimensional, will place us in a cognitive territory referent to the production characteristics of the social environments in which we live. Hence, we must stress that the object of study which it comprises requires to be understood beyond the figurative actions, and to be conceived instead through a vision which pertains to forging the architectonic. In other words, that which is related to the establishment of the environments in which the inhabiting actions take place and are manifested.

INTRODUCCIÓN

1. EL MARCO DE LA INVESTIGACIÓN

EL OBJETO DE ESTUDIO Y EL MÉTODO

Aproximarse a conocer y a explicar las leyes de producción de una actividad mediante un proceso investigativo, siguiendo a Pierre Macherey,¹ requiere plantear la distinción que se presenta entre un campo y un objeto de conocimiento, para conformar el verdadero sentido de una investigación, que es identificar como punto de partida la condición que hará posible obtener el conocimiento que se pretende lograr. La noción de proceso, está referida e implica la acción y evolución de dicho objeto de conocimiento, es el progreso de una causa en un ir hacia adelante en el transcurso del tiempo y es, por tanto, el conjunto de los estadios sucesivos que comprende el desarrollo de un fenómeno cualquiera para lograr una aproximación a conocer sobre ello. Un proceso, obedece así, a la intencionalidad de obtener un fin determinado como resultado de aquello que se definió como el motivo que lo genera. Su constitución y estructura quedan conformadas en la transformación constante que tiene tal motivo -o causa- desde su momento de origen hasta la consecución final de lo que se persigue obtener.

Así, no hay lo dado de inmediato al conocimiento, sino que éste se presentará como resultado, aunque siempre será de modo insuficiente, pues nunca se podrán agotar las posibilidades de seguir avanzando. El objeto de conocimiento, consecuentemente, no viene dado al principio del proceso, sino surgirá después de haberlo realizado. Lo que se pretende en este trabajo indagatorio, entonces, no es estructurar un sistema de respuestas como si aquello que se estudia significara solamente seguir las líneas generales de una disposición según la cual aquello que estudiamos se presenta como un fruto abierto. Si no que, por el contrario, lo que se pretende es lograr un acercamiento hacia las preguntas que quedan englobadas en las múltiples circunstancias de las leyes de producción de nuestro campo de estudio.

¹ Tomado de las ideas expresadas en "Algunos Conceptos Elementales", donde se exponen las características que deberá tener el conocimiento, al identificar el campo y el objeto que le da motivo. La condición básica del análisis supone así que al analizar un objeto de estudio en vez de limitarse a describir los productos producidos y de prepararlos con ello para su consumo, se cambie de interés y se proponga como objetivo explicar las leyes de producción seguidas en la elaboración de ellos. Véase Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca-Universidad Central de Venezuela, 1974, pp. 7-101.

Construir y definir, en este marco de interrogantes, el objeto y el método de estudio que conforma la causa del presente trabajo de investigación en el campo del diseño y la explicación de las acciones que caracterizan al proceso de la proyectación arquitectónica, constituye la base para formular una propuesta metodológica dirigida hacia la producción de un cierto saber sobre esta práctica, en la condición desde su planteamiento inicial de hacer explícito el enfoque teórico que le da origen, en el propósito de lograr una aproximación a su conocimiento.

De ahí, que sea necesario, en primer término, llevar a cabo el señalamiento de algunas reflexiones generales sobre el entendimiento de esta práctica, tanto en lo referente a la naturaleza de las actividades proyectuales que la identifican en su sustantividad y la caracterizan en su especificidad disciplinaria, como en aquellos aspectos que la ubican en las circunstancias del marco histórico de la producción social del hábitat humano.

En éste sentido, al tratar el tema de la especificidad de la materia arquitectónica, Vittorio Gregotti uno de los pocos autores que se ha referido a la naturaleza del proyecto arquitectónico en su condición figurativa, plantea que ante la multiplicidad de disciplinas que tratan del ambiente físico en el que se mueven los seres humanos, desde la física a la geografía, de la climatología a la topografía, etc. nos encontramos obligados a especificar nuestro punto de vista, es decir, el objeto y la finalidad de nuestra disciplina.²

De lo cual podríamos decir que la singularidad que presenta la labor del diseño se puede identificar a partir de las formas que la actividad arquitectónica propone continuamente en cuanto a la formulación de objetivos figurativos en el ejercicio de la operación proyectual.

Considerando que la actividad del proyecto arquitectónico no se observa desde una visión precaria, sólo como la fase de concepción y prefiguración de una obra arquitectónica que precede a la etapa de su materialización, sino como un área estratégica para el logro de las acciones edificatorias. Lo cual implica, poder establecer y explicar la consecución de un ensamblaje de los procedimientos y las formulaciones de su práctica, que son necesarias, primero, para identificar la problemática formal a la que se enfrenta y, segundo, para poder elaborar una propuesta ante ella.

Sus acciones, entonces, se enmarcan, en una connotación productiva en donde las relaciones verticales de ello, hacen que el proyecto sea dependiente de las

² En su texto, se hace alusión al uso de los términos referentes al proyecto arquitectónico, entendido como documento gráfico (o conjunto de planos) y, como la actividad del ejecutante. Véase Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

circunstancias sociales, culturales y económicas, que se establecen en el proceso de la producción arquitectónica, como la condición desde la cual deberá ser explicada para que pueda surgir su entendimiento.

Por un lado, porque contrario a lo anterior, es común en el ámbito académico de la formación del arquitecto y aún en el medio profesional hacer referencia al diseño en general, o al arquitectónico en lo particular, como una actividad humana cuya finalidad se encuentra y radica en su propia realización, sin tomar en cuenta las situaciones históricas de los procesos de producción en los que se encuentra inserto, como la condición fundamental sin la cual no podría ser formulada su explicación y no podría producirse su conocimiento.

Por ello, el concepto del diseño debe asumirse más allá de las relaciones que pudiera tener con otras actividades o con otros procesos de índole diferente, visualizado no sólo por las condiciones operativas que presenta para la ejecución de una obra nueva, sino sobre todo, por su caracterización histórica incorporada a la de los procesos de producción. Así, Héctor García Olvera señala al respecto: “Definimos al diseño inserto sustancialmente al proceso de producción humana, lo formulamos en una permanente relación dialéctica y reiterativa con la realidad propia de la producción, la distribución, el consumo y la nueva producción, descubriendo que con esta noción sustancial del diseño nos explicamos también a la espiral histórica del proceso permanente de la producción humana y por consecuencia la del propio diseño”.³

Sin embargo, la pretensión de innovación en el contenido del ejercicio proyectual o de cambio en los enfoques ideológicos, ha motivado que en el campo del diseño arquitectónico se propongan múltiples adjetivaciones que distorsionan el sentido de su sustancialidad. Entre estos planteamientos adjetivados, se pueden distinguir, de manera sobresaliente, dos vertientes claramente diferentes, aunque ocasionalmente se vean interferidas en los aspectos que las caracterizan, pues en ambas se pretende determinar o condicionar lo que serán los resultados de los procesos productivos.

Por un lado, se encuentran aquellos planteamientos cuyos postulados han sido formulados en la idea de adicionar algún elemento ajeno a la práctica para generar un punto de partida diferente que le confiera su valoración, aunque sólo sean términos auxiliares que no producen el contenido arquitectónico. Se

³ Véase el artículo “Elementos para una teoría del diseño”, en García Olvera, Héctor. «Elementos para una teoría del diseño.» *Revista Autogobierno. Arquitectura, urbanismo y sociedad.* (FA-UNAM), n° 3 (enero-junio 1984); así como las ponencias desarrolladas para el Seminario Permanente “La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño arquitectónico”, Coordinación de Apoyo a la Docencia, FA-DGAPA-UNAM, del 2008 al 2013.

enuncian así: el diseño ecológico, el diseño universal, etc., en el planteamiento de que el calificativo aplicado hará válidas las acciones de la práctica.

Y, por otro, aquellos que formulan las acciones del diseño como equivalentes a los resultados de los procesos productivos, planteando, que los objetivos propuestos para la práctica proyectual coincidan con los posibles resultados de la obra construida. Cuando se considera así, que la habitabilidad o la calidad de vida de los futuros habitantes de algún producto arquitectónico es la materia sobre la que se trabaja y son resultado del diseño, sólo muestra una desubicación del papel de la práctica proyectual en los procesos de producción y una ingenua pretensión de logros que corresponden a otros niveles productivos.

Estas confusiones y estas explicaciones erróneas del sentido productivo de la práctica proyectual y de la materia de la que se ocupa provienen de un desprecio y un desconocimiento de cuáles son los límites y las posibilidades del actuar en el campo del diseño arquitectónico y cuáles son las reducidas influencias que puede tener sobre otros campos, próximos o lejanos.

En cierta manera así, pues, el contenido del trabajo investigativo, se trata de una serie de textos no escritos en el orden de la exposición presentada y están referidos a variadas aproximaciones, aclaraciones, incluso tareas no terminadas y hasta dudas y contradicciones sobre la temática abordada, la importancia de un acercamiento reflexivo a las circunstancias productivas del accionar del diseño arquitectónico y a su papel en la conformación de los ambientes habitables, radica en la comprensión de la naturaleza de su práctica y en la asimilación de la sustancialidad que la caracteriza. Sobre todo, con intenciones didácticas.

Con todo, como las actividades relativas al campo del diseño no presentan un ámbito de estudio claramente acotado pues corresponden a acciones productivas que no cuentan con distinciones disciplinarias precisas, hablamos así del diseño de la economía, o de la política, o como ocurre entre los llamados niveles arquitectónicos y urbanos que interactúan en una amplia frontera común, de tal modo, que incluso ahora se hace referencia a actividades proyectuales o de estudio donde los términos se fusionan, el planteamiento de su análisis, no puede ceñirse partiendo de una delimitación y de una definición preliminar que restrinja la apertura inicial con que se presenta. Construir el proceso proyectual como un objeto de estudio abierto, comporta, por tanto, desde el inicio del trabajo una distinción fundamental en su planteamiento investigativo, y las reflexiones sobre ello, incluso las formuladas a nivel teórico, son siempre reflexiones teóricas sobre la práctica.

Partimos así, del entendimiento de que si los seres humanos, al menos desde que han sido nombrados y reconocidos como tales, hemos vivido en ambientes habitables contruidos con ese propósito, el desarrollo y la realización de ambos,

lo humano y lo habitable, se ha dado históricamente y se da, de manera simultánea e inseparable. Al decir de Tomás Maldonado: “como resultado de un mismo proceso dialéctico, de un mismo proceso de mutuo condicionamiento y formación”.⁴

La condición, entonces, sin la cual no podríamos hacerlo y que nos permitiría aproximarnos a las explicaciones buscadas era considerar que el diseño arquitectónico debe ser explicado en cuanto a la materia con la que trabaja, en el modo en el que actúa y en el sentido de su finalidad, ubicándolo siempre en su papel dentro de los procesos de producción. Particularmente, dentro de los procesos de producción, actual.

En esta perspectiva de exposición y con tales propósitos, el material investigativo producto y resultado de estas reflexiones ha quedado organizado a través de mostrar el contenido de cuatro temáticas de estudio que se interrelacionan entre sí, presentadas a modo de ensayos.

Capítulo 1: Reflexiones sobre la actividad del diseño arquitectónico.

La primera temática que se aborda en esta investigación contiene algunas reflexiones sobre las actividades que conforman el proceso del diseño arquitectónico, en ello, se ha tratado de explicitar su estructura lógica, la forma en cómo está constituido y las interrelaciones de los factores que en él intervienen, pero sobretodo, como un intento de precisar el ámbito en el que se actúa, en donde pueden ser explicadas las condiciones particulares de su hacer y las manifestaciones de su propia forma de racionalidad.

Capítulo 2: Sobre las características del proceso del diseño arquitectónico.

La segunda temática tratada es referida consecuentemente a la caracterización que el proceso del diseño arquitectónico comprende en su desarrollo y lo que se persiguió, por tanto, no fue ocuparse propiamente de los objetos que son producto del diseño, sino más bien, acerca del discurso que el proceso de diseño comprende. La actividad proyectual implica la condición de participar en el establecimiento de un cierto orden figurativo sobre la peculiar complejidad de los materiales de que se componen los hechos habitables. Materiales, que en cuanto a lo arquitectónico, no son referidos a los elementos físicos o constructivos, sino a aquellos otros con los que se actúa en la definición de las características conceptuales e imaginativas de la conformación de lo habitable enmarcados social y culturalmente.

⁴ Maldonado, Tomás. *La esperanza proyectual. Ambiente y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

El proceso proyectual, en el ámbito de la producción de lo arquitectónico, sigue así, en su estructura y desarrollo, una línea evolutiva a través de una acción de retroalimentación constante, que es expresada a través de imágenes, y lo que se transforma en su desarrollo son la fusión de las ideas y las imágenes, es decir, representaciones de la forma, mediante la expresión de la figura. Por ello, no es así, ni similar, ni equivalente a otros procesos, ya sean de conocimiento, de planeación u operativos, pues la especificidad del material figurativo con el que trabaja lo hace diferente, y por tanto, no puede plantearse en una condición distinta a su propia naturaleza.

Con todo, como las actividades proyectuales, no pueden aislarse del contexto cultural y productivo en el cual se llevan a cabo, en el entendido de que la producción de lo arquitectónico debe ser asumida en su condición histórica, resulta relevante reflexionar sobre aquellos elementos que se han considerado como su contenido protagónico y la identifican en su apreciación.

Capítulo 3. De la actividad del diseño arquitectónico y el contexto de la producción de lo arquitectónico.

La tercera fase reflexiva, de este trabajo, se refiere por ello a la manera en que son percibidas las edificaciones habitables y las condiciones en que son apreciadas. Los objetos que integran el ámbito habitable son valorados socialmente en su relación con los habitantes de ellos y con la situación en la cual se desarrolló su proceso productivo, pero el entendimiento de los valores de su materialidad nunca podrá ser considerada independiente del modo en que es percibida y caracterizada en sus significados. El planteamiento para aclarar la comprensión de las cualidades de lo arquitectónico y la espacialidad son los elementos cruciales en el entendimiento del real sentido de lo que implica el manejo de las imágenes en los procesos proyectuales. Para romper con ello los mitos de los valores independientes de las cosas sin considerar la relación que tienen con los sujetos que los habitan y la existencia de una aparente condición espacial que se daría aislada de quien percibe espacialmente.

Capítulo 4. Las implicaciones del entendimiento sobre el diseño arquitectónico en el campo de la enseñanza.

Finalmente, en la cuarta temática se plantea que todo este material es producto de una inquietud pedagógica relativa a la enseñanza del diseño arquitectónico. De ahí que las reflexiones están dirigidas a analizar las características del sentido de la crítica, tanto en la producción edificatoria, como en la práctica proyectual. Plantear de manera sucinta, el estado de la cuestión de la teoría y la visión con la que se fue constituyendo la idea de la disciplina arquitectónica y su objeto de trabajo, pueden servir para reflexionar sobre los modos de pensamiento con los cuales fue construida, revisando su sentido histórico y formulando una visión de su situación actual.

La racionalidad propia de la proyectación arquitectónica, como sugiere Vittorio Gregotti, implica una forma de argumentación lógica, con conexiones y objetivos particulares que requiere ser reconocida en su propia naturaleza, señalando, por

ello, que si la invención es un bien social, no hay ninguna razón para creer que ésta actividad, no pueda ser cultivada o enseñada, y en nuestro caso, traducida como la forma del encuentro con la problemática proyectual de lo arquitectónico, contemplando así, el carácter de un conocimiento aunado al desarrollo de una habilidad o una destreza que puede ser aprendida y desarrollada, para con ello, dejar de entenderla como producto de acciones improvisadas fruto de un talento innato.⁵

Las ideas expuestas y los enfoques seguidos en los diversos aspectos abordados constituyen así un discurso general sobre el diseño arquitectónico que, en su conjunto, lleva implícita la pretensión de acercarse a una explicación sobre sus leyes de producción de modo que se logre una aproximación a su conocimiento. El origen de ellas, ya no logro identificarlo de manera precisa, pero al irse integrando en la construcción evolutiva de esta formulación teórica quedan como base de la discursividad resultante.

Por ello, el acercamiento en su lectura, no tiene una secuencia obligatoria en el sentido de ir del principio hacia el fin, sino que cada temática de las que han sido abordadas puede constituir el inicio de una revisión a las preguntas que requieren ser planteadas para obtener una visión de cómo aproximarse a sus respuestas.

Como consecuencia de lo anterior, las propuestas resultantes de este trabajo de investigación están integradas en un documento de carácter abierto, pues el campo y los objetos de estudio tratados son abiertos, consecuentemente, el método de aproximarse a cierto conocimiento sobre ellos es también abierto y, por tanto, la lectura del material producto de estas reflexiones debía poder llevarse a cabo en esa condición de apertura; de ahí que ha sido constituido como una estructura de aproximación abierta al diálogo.

⁵ Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

**UNA REFLEXIÓN
SOBRE LA ACTIVIDAD
DEL DISEÑO
ARQUITECTÓNICO**

2.1. EL PROCESO Y LA NATURALEZA DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO

LA CARACTERIZACIÓN DEL CAMPO DEL DISEÑO

En principio podría decirse que toda actividad humana es susceptible de ser sometida a un análisis teórico y a una observación sobre su hacer en un acercamiento que nos permita comprender y explicar qué es lo que se hace, por qué, para qué y cómo, forjando con ello una aproximación teórica a su conocimiento, una forma de conocimiento que no se plantea a modo de una doctrina o una simple calificación de su hacer, sino que surge de haber formulado previamente la condición que lo genera y le da sentido. Lo que importa, entonces, es identificar las condiciones que hacen posible que dicho saber se presente; importará más saber cómo producimos un conocimiento que la cantidad real de saber que nos aporta.

Así contemplada, una reflexión teórica, no es más que la manifestación de aquello que se ha pretendido conocer. La acción de teorizar o de reflexionar sobre algo se ocupa, por tanto, de explicar lo general de las actividades a las cuales se aplica, mediante un cierto nivel de abstracción que derive en una mejor comprensión y un conocimiento de lo que hacemos.

En lo referente a la actividad del diseño hay que considerar que, por un lado, si bien es cierto que no podríamos diseñar sin diseñar algo concreto, por otro, si podemos acercarnos a su conocimiento en una aproximación cuyo primer propósito sea aclarar a que nos referimos con el término diseño. Entonces, habría que desarrollar como punto de partida una reflexión general sobre dicha actividad, en la cual quede comprendida la diversidad de sus ámbitos de actuación. Por ello, José Luis Ramírez,⁶ filósofo español, menciona que entender el diseño es comprender como podemos realizar construcciones materiales de diferentes especies, casas, artículos u objetos diversos a partir de representaciones inmateriales y generales.

El origen de la idea del diseño se da así como conformación, es decir, como la concreción representada de una forma. En consecuencia, toda acción de diseño se realiza con la finalidad de definir la caracterización de una forma concebida inmaterialmente, puesto que sólo se desarrollará la representación de ella, para prever la factibilidad de su materialización en el desarrollo del proceso productivo.

⁶ Véase Ramírez, José Luis. «La teoría del diseño y el diseño de la teoría.» *Revista Astrágalos* (Celeste Ediciones), nº 6 (abril 1967).

La ubicación del diseño, o de la fase proyectual, dentro de las actividades de las que se compone la producción social y particular de un objeto, será la condición desde la cual tendría que ser explicado, para poder entender su naturaleza, su finalidad y el sentido con el que se hace.

Entendiendo en lo anterior que a pesar de que la palabra forma se presenta con ambigüedad en su significado, podría utilizarse aquí como lo hace Erich Kahler en el sentido de estructura, la idea de forma implica así la estructuración de las partes en relación a un todo.⁷ Aunque, la forma tiene implícita también la condición de presencia, de diferencia y de identidad, que es lo que hace que sea ella misma.

Así cada forma se percibe como única. Pero percibir una cosa, es al mismo tiempo, pensar en la caracterización de aquello que se percibe y captar los rasgos de la figura que presenta en su apariencia. Herbert Read, señala que esto ocurre porque la conciencia del hombre es formal, es decir, que la experiencia perceptual de algo, sólo es entendida en la medida que se presenta a la conciencia como forma.⁸ La figura, por su lado, será equivalente a la apariencia percibida.

De ahí que en la caracterización del campo del diseño, hay que reconocer que el principio por el cual pueden agruparse diversas actividades de carácter proyectual,⁹ o de diseño, como son el arquitectónico, el industrial o el urbano, radica en un hecho operativo que les es común y que se constituye por la separación disciplinar existente entre la fase que comprende la elaboración de la forma en el proyecto y la que corresponde a la realización o materialización del

⁷ Véase Kahler, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI, 1993, pp.13, 31.

⁸ En Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1967, p. 98.

⁹ Con ello nos referimos al significado de las palabras “proyectación”, “proyectual” y “diseño”, con las que se engloba conceptualmente la práctica de tal actividad y se da la identificación de sus rasgos fundamentales. Santiago Pey, en el prólogo a la versión castellana del libro de Gui Bonsiepe, *Teoría y práctica del diseño industrial*, señala “que la complejidad del significado de la palabra proyectación, y el adjetivo proyectual, se derivan de la traducción en italiano sobre el concepto alemán de *gestaltung*, que no tiene una expresión similar en ese idioma”. También aclara que aunque limitada, la palabra “proyectación” (acción y efecto de proyectar) es efectivamente la traducción más aproximada. Esto como resultado de que “en el acercamiento hacia el significado de *gestaltung* lo que podría decirse es que esta compleja noción alemana equivale a los términos “concepción + plasmación”. Es decir que su significado es equivalente a aquel proceso mental en el que habiendo aprehendido ciertos conceptos en relación con las imágenes relativas a ellos podemos obtener resultados formales al plasmarlos física y materialmente. Véase Bonsiepe, Gui. *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*. Traducido por Santiago Pey. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

objeto proyectado, que se lleva a cabo mediante instrumentos, modos de trabajo y procesos productivos autónomos y diferentes.

Esta práctica, que así representada engloba una serie de enormes variantes, que van desde el diseño de objetos de uso cotidiano, fabricados individualmente o en serie, hasta el diseño de complejos habitacionales destinados a muy diversas prácticas sociales. Pudiera identificarse así, de manera global como la actividad productiva cuyo propósito es la prefiguración de los objetos útiles que conforman el entorno humano, comprendido éste en un sentido relativo a lo que es tangible y cotidiano.

Ahora bien, aunque las diversas actividades del diseño pueden ser unificadas operativamente por la estructura del proceso proyectual, sus manifestaciones particulares, de acuerdo con la caracterización dimensional de los objetos en los que actúan, hacen que cada una de estas condiciones en la práctica productiva signifique un ámbito de actuación específico. Aun cuando cada uno de los ámbitos de la proyectación carecen de fronteras claramente delimitadas al corresponder en su conjunto a la definición formal de un campo de actuación que los engloba y que identificamos como el campo del diseño. Por eso, habría que precisar que el hecho sustantivo que distingue a las actividades del diseño radica en que el punto neurálgico de su proceso se ubica, precisamente, en el paso requerido para la elaboración de la hipótesis formal,¹⁰ que va desde la formulación, interpretación y organización de los datos preliminares de una demanda productiva, hasta la elaboración y presentación de la propuesta del proyecto. Es decir, que dichas actividades se identifican entre sí por la coincidencia productiva en que se constituyen las acciones de la fase de la proyectación.

Reflexionar entonces sobre el tema del diseño, y en particular acerca del proceso a través del cual se lleva a cabo, significa plantear una forma de teorizar respecto de su práctica. Es, por ello, considerar desde el inicio del análisis que la propia práctica del diseñador es motivo de conocimiento y puede entenderse como un objeto de estudio con una temática particular y específica. Al considerar de esta manera el análisis del proceso del diseño, se comprenderá entonces que las reflexiones que de ello resulten sean sobre la manera de actuar del diseñador, o dicho de otro modo, que sean siempre reflexiones sobre la práctica. Por tanto, la reflexión y el análisis de esta práctica tendrían que ser efectuados no en términos del valor de sus resultados, sino en función del discurso del proceso que el propio diseño comporta.

¹⁰ El término de hipótesis formal es utilizado en referencia al planteamiento inicial de un proyecto al optar por una de las opciones que podrían seguirse en la configuración de la propuesta proyectual.

LA PRÁCTICA DEL DISEÑO

En esta reflexión, no se trataría entonces, de analizar el diseño en abstracto, que lo supondría como un objeto puesto ante la mirada de quien lo inspecciona con la intención de ver y reencontrar su sentido latente, ya sea olvidado u oculto, sino por el contrario lo que se persigue es poder explicitar cómo es caracterizado a través del análisis de su propia práctica. Caracterización que dependerá de llegar a identificar la naturaleza de los materiales con los que trabaja, la especificidad y las determinaciones de su ejercicio pero, sobre todo, los contenidos o las manifestaciones de su propia forma de racionalidad.

Plantear, consecuentemente, que la práctica del diseño en su sentido general y, en particular la que se refiere al ámbito de lo arquitectónico, debe entenderse a partir de identificar el marco de actuación del diseñador y no de una mera calificación adjetivada del hacer, ya sea calificándolo como arte, ciencia o técnica, lo cual, implica asumir como condición teórica, que no es posible explicarla sin que en ello este implícito el análisis de su proceso. Y, complementariamente, que el entendimiento que así pueda lograrse dependerá a su vez de la explicación que se obtenga sobre la especificidad de sus productos, evitando todo tipo de adjetivación previa sobre ellos.¹¹

Antes que cualquier otra cosa, el producto del diseño es resultado de un trabajo específico, concreto y por ello no puede obtenerse a través de un proceso diferente. Un trabajo que incluye acciones de múltiples disciplinas aplicadas hacia la definición de la imagen de la forma a la que se abocan, actuando con un mismo objetivo y con la participación de un colectivo de individuos. No es así producto de una individualidad creativa, sino de la suma de aportaciones que permiten concretar una propuesta formal para que esta sea factible de realizarse.

Lo que significa, que en las actividad del diseño los productos que se elaboran, por un lado, no están sometidos a un modelo previo de cómo hacerlos y, por otro, que tampoco se hacen al azar, intuitivamente, sin importar cómo. En la comprensión de la especificidad y materialidad de sus actos, en la identificación de los factores que los determinan y, básicamente, en el entendimiento de su finalidad, reside la manera en que se desarrolla, y quizás en ello también pueda constituirse la base de su enseñanza.

¹¹ En el texto *Para una teoría de la producción literaria* se exponen las características que deberá tener el conocimiento, al identificar el campo y el objeto que le dan motivo. La condición básica del análisis supone así que al examinar un objeto de estudio, en vez de limitarse a describir los productos producidos y de prepararlos con ello para su consumo, se cambie de interés y se proponga como objetivo explicar la elaboración de ellos. Véase Macherey, *Para una teoría...*, op. cit.

Se había comentado que el diseño se realiza con la finalidad de que la propuesta formal de un objeto en particular llegue a materializarse para, posteriormente, poder ser utilizado y, que si hablamos de lo arquitectónico, el objeto se refiere a lo habitable, pero en general que estas dos condiciones, la factibilidad de ser materializado como propósito del proceso productivo, y el sentido utilitario o habitable de los objetos, son las condicionantes que preceden a la realización de todo proyecto. Son su razón de ser.¹²

En todo caso, es bien patente que el hecho de habitar, de manera predominante, aunque no exclusiva, es lo que antecede al proyecto arquitectónico y a la construcción que se pretende realizar acorde con éste, y que construir o edificar es de alguna manera proponer lugares como objetos, regulando a través de ello nuestra estancia entre las cosas, con lo cual se hacen inseparables la idea del proyectar con la finalidad del construir, a pesar de que sean acciones productivas o disciplinarias diferentes, pero que comparten un propósito común.

Habría que precisar, entonces, que si bien el objeto resultante en su primera condición de finalidad obedece al deseo del actor o actores sociales que lo han demandado y en esa concepción se contiene un modo de habitar, es por medio de la propuesta proyectual como se concreta su factibilidad y adquiere la posibilidad de realizarse, y ello a través de definir su configuración, o más concretamente mediante el orden que se le da a la forma, en su estructura material, y que se transmite por su figura, es decir, por las imágenes que tenemos al percibirlo.

Por ello, a partir de ahí, la cuestión teórica por resolver ya no sería qué es la arquitectura o en qué consiste el diseño, como si fuera una sustancia que se nos brinda de antemano, mediante una definición, y de la cual se pudieran derivar maneras de actuar, actitudes o incluso modos de entender su enseñanza, sino que ahora la cuestión principal radica en cómo se actúa dentro del quehacer proyectual arquitectónico. No cómo pensamos que es, sino cómo pensamos a través del desarrollo de éste y cómo actuamos en su verdadera finalidad.

¹² El concepto del diseño implica no sólo la condición de las relaciones que se presentan para la ejecución de una obra nueva sino también su condición histórica. Héctor García Olvera señala al respecto que “Definimos al diseño inserto sustancialmente al proceso de producción humana, lo formulamos en una permanente relación dialéctica y reiterativa con la realidad propia de la producción, la distribución, el consumo y la nueva producción, descubriendo que con esta noción sustancial del diseño nos explicamos también a la espiral histórica del proceso permanente de la producción humana y por consecuencia la del propio diseño”. En García Olvera, Héctor. «Elementos para una teoría del diseño.» *Revista Autogobierno. Arquitectura, urbanismo y sociedad.* (FA-UNAM), n° 3 (enero-junio 1984), p. 6; y véanse las ponencias desarrolladas para el el *Seminario Permanente “La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño arquitectónico”*, Coordinación de Apoyo a la Docencia, FA-DGAPA-UNAM, del 2009 al 2011.

EL PROCESO DE LA PROYECTACIÓN

El término proceso implica acción y evolución; es el progreso de una causa en un ir hacia adelante en el transcurso del tiempo, es por ello el conjunto de los estadios sucesivos que comprende el desarrollo de un fenómeno cualquiera. Un proceso obedece así al propósito de obtener un fin determinado que es el motivo que lo genera. Su constitución y estructura se basan en la transformación constante que tiene tal motivo o causa, desde el origen hasta la consecución final, y dentro de ello las diversas manifestaciones con que se va presentando.

En el caso del diseño arquitectónico podemos identificar cómo a través del proceso proyectual la configuración del objeto avanza y evoluciona en diversos estadios de desarrollo. Pero, seamos claros, lo que durante el proceso del diseño o de la proyectación se modifica o evoluciona no es propiamente el objeto arquitectónico como tal, sino la idea y la imagen de la forma que éste deberá tener.

Por ello, lo que dicho proceso persigue es transformar la expresión inicial de un objeto, normalmente expresada en términos verbales en su demanda, hasta lograr su expresión figurativa, que es representada en el proyecto.

La materia del proceso de diseño que lo distingue y lo especifica es la intencionalidad¹³ sobre la condición figurativa, y la condición conceptual de los objetos en los que trabaja; es, por tanto, la forma de ellos, identificada a través del orden que se les ha dado a los diversos materiales que la constituyen. Materiales con los cuales se define su condición arquitectónica, y que son los característicos del trabajo de la proyectación, aclarando que la idea de materiales enunciada no hace referencia a los materiales constructivos, sino a aquellos de carácter figurativo y conceptual que definen las características de la forma objetual en consonancia con lo habitable.

El proceso proyectual sigue así, en su estructura y desarrollo, una línea evolutiva de la forma del objeto, que siendo siempre retroalimentada desde los estadios anteriores, es expresada a través de imágenes, y lo que transforma son imágenes, aunadas a su condición conceptual,¹⁴ es decir, que al proyectar se van

¹³ Herbert Read señala que en la producción formal siempre está presente una voluntad de forma y lo ejemplifica al mencionar que es lo que hizo posible el arte rupestre, no como un intento de copiar la realidad, sino como interpretación de su significado. Véase Read, *Orígenes de...*, op.cit., p. 98.

¹⁴ En las actividades creativas se da una sucesión de momentos en los cuales la condición conceptual está interrelacionada con las imágenes que él denomina como imágenes eidéticas. Siendo en consecuencia las imágenes el vehículo que generado por las experiencias perceptivas permiten producir las representaciones con las que se actúa

modificando representaciones del objeto mediante la expresión intencional de la figura que es sobre lo que trabaja.

Por ello no es ni similar ni equivalente a otros procesos; la especificidad del material figurativo lo hace diferente y, por tanto, no puede plantearse en una condición distinta. Es diferente, por ejemplo, a los procesos de conocimiento o de investigación con los que comúnmente se pretende identificar, precisamente porque los medios, los modos de proceder y la sustancia o materia sobre la que trabaja, o con la que se realiza, son de naturaleza claramente diferenciada.

Su lógica se refiere al manejo de los materiales proyectuales que son constituidos por todos aquellos factores condicionantes de la forma que formulan ya sea el sentido y el destino de lo habitable o lo utilitario, la propia condición de factibilidad constructiva del objeto, las relaciones con el entorno físico inmediato y su expresión material, o cualquier otro aspecto que actúe en el campo de la definición formal.¹⁵

Por esta razón, su racionalidad está relacionada con la transformación de las imágenes proyectuales del objeto arquitectónico, en donde la intencionalidad formal y expresiva del habitar como propuesta e hipótesis de la manera de llevarlo a cabo, va estableciendo un marco de referencia desde el cual se orientan y se da sentido a las acciones del ejercicio de la proyectación.

LA MATERIALIDAD ARQUITECTÓNICA

Antes se mencionó que una característica del diseño reside en su especificidad disciplinaria por la materia con la que trabaja y que esto significa la irreductibilidad de su proceso pues sus productos o resultados no pueden obtenerse por un pasaje de naturaleza distinta al que lo identifica. Pero aún más, podría decirse que la especificidad del acto proyectual es también su autonomía disciplinar, ya que es para sí mismo su propia regla en la medida en que, como actividad, puede llegar a establecer y fijar sus propios límites, construyéndolos.

Sin embargo, no habría que confundir autonomía con independencia. En la proyectación se da inicio y se evidencia una especie de corte con lo existente pues se plantea un uso inédito del material arquitectónico, que en cierto modo,

en las actividades proyectuales. Véase Read, Herbert. *Imagen e idea*. México: FCE, 2003.

¹⁵ Sobre esta temática pueden consultarse los textos de Aicher, Otl. *Análogo y digital*, Barcelona: Gustavo Gili, 2001; y también Margolín, Víctor (et al). *Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica*, México: Designio, 2003.

aun cuando sea extraído y derivado de una ejercitación anterior de la propia práctica, es reinterpretado para darle un nuevo y distinto destino haciéndolo servir a la realización de un sentido y un significado diferentes, considerando siempre que tal material estará interrelacionado y en dependencia con los múltiples factores que determinan a los objetos que se proyectan.

El proyecto no instituye, así, la diferencia que lo hace ser un hecho nuevo e inédito, estableciendo relaciones con lo que le es ajeno. Es decir, trabaja con su propia materia que es el orden figurativo que se le da al objeto proyectado, y con la condición simultánea de transmitir y comunicar dicho orden a través del mismo objeto, ya que de otra manera no tendría ninguna posibilidad de ser captado en la realidad y sería prácticamente ilegible e incomprensible.

La diferencia que lo identifica, en su carácter de propuesta proyectual, es que es resultado de un trabajo a través del cual se genera un nuevo orden de relaciones entre los materiales arquitectónicos con los que actúa, aunque éstos al mismo tiempo condicionan las posibilidades de su ejercicio. Específicamente, el proyecto está en relación con la imagen del objeto como tal, por ello también está en relación con lo que fue demandado y con su factibilidad, con el uso de éste y de otros objetos, es decir, con el uso social y particular del que depende directamente; por intermedio del significado está en relación con la cultura y, de ahí, con las formaciones sociales; lo está también con la historicidad del material arquitectónico y su expresión figurativa, con el entorno físico inmediato en donde se ubica y, finalmente, con la condición propia del trabajo del diseñador.

No existe así, de manera aislada, la elaboración del proyecto particular de un objeto, sino que éste se producirá siempre por las relaciones que tiene con una parte específica de la historia de la producción arquitectónica, o del ambiente habitable, que es de donde derivan tanto los materiales como los instrumentos esenciales de su trabajo, para ser reinterpretados según una nueva óptica.

Las acciones proyectuales residen por tanto, en el modo de organizar y fijar arquitectónicamente los elementos que definirán los propósitos de la expresión figurativa del objeto. Es decir, en el sentido de la consonancia que deberá tener con la conformación del hábitat humano. Estos elementos que se van seleccionando a lo largo del proceso de la proyectación, son elaborados en su intencionalidad por medio del ejercicio de la esquematización y de la composición, hasta llegar a establecer entre sí nuevas relaciones en las cuales tanto su sentido general, como la definición de la estructura figurativa y conceptual, pertenecerá a fin de cuentas a la identidad arquitectónica del nuevo objeto que hemos definido mediante el proyecto.¹⁶

¹⁶ La naturaleza de los materiales de la proyectación y, por ello, la base del entendimiento del diseño expuesta por Vittorio Gregotti en su libro *El territorio de la arquitectura*,

Por ello, el valor cualitativo de la actividad proyectual al actuar como significado no se limita a la definición de un propósito preliminar, normalmente vago, con el cual se pretende darle intención al diseño, sino que esta intencionalidad es producto y se va adquiriendo y desplegando según un preciso desarrollo de la imagen a lo largo de su recorrido.

Sin embargo, debe ser claro que el proyecto arquitectónico, como tal, no es aún arquitectura, entendiéndola como objeto habitable, sino sólo constituye un conjunto de símbolos gráficos que nos sirven para fijar y transmitir nuestra propuesta proyectual, planos, secciones o perspectivas; no son más que apuntes convencionales de comunicación que nos ayudan a lograr un control figurativo del objeto. Aunque, en ocasiones, algunos de estos apuntes lleguen a ser valorados erróneamente en forma independiente del conjunto del proyecto por su condición de alta expresión gráfica o documental.

ESTADIOS DEL DESARROLLO PROYECTUAL

El desarrollo proyectual, implicará, por tanto, conjuntamente a la propuesta formal para hacer algo, el cómo fijar mediante diversos tipos de representaciones las intenciones arquitectónicas; todo ello en función de definir, primero, la intencionalidad expresiva o de vocabulario formal, para después, comunicar las características figurativas del objeto y lograr, con esto último, el mayor grado posible de coincidencia entre lo proyectado con la acción ejecutiva.

Por ello es importante señalar, y al mismo tiempo distinguir, que en el interior del proceso del diseño se manifiestan dos estadios diferenciados de la operación proyectual; el primero, relacionado con el desarrollo del proyecto a nivel del documento o historia de la formación de la imagen intencional del objeto y, el segundo, relacionado con la organización de las características de dicha imagen en su expresión final, según una serie de anotaciones que son esencialmente dirigidas a la comunicación del proyecto con aquellos que intervendrán en su materialización.

Hay que señalar, complementariamente, que en este proceso de transformación y moldeamiento de la imagen no existe propiamente un corte como paso de una etapa a la siguiente, sino precisamente que el proceso se caracteriza por llevar a cabo en él un cambio evolutivo en la construcción de una imagen, de modo que

concreta la argumentación de la sustantividad que identifica su práctica, y contrarresta de manera definitiva, todos aquellos intentos de fundamentación en otros elementos ajenos a ella. Es el punto de partida para llegar a la caracterización del proceso proyectual. En Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

el objeto va siendo expresado y representado a través de adecuaciones gráficas que van desde su planteamiento inicial esquemático, elaborado sin un orden previamente establecido, hasta llegar a un cierto nivel de precisión en donde la propia representación adquiere los rasgos de un código que ya permite una lectura ajena a la del diseñador.

El sentido de comunicación de la imagen¹⁷ y sus requerimientos representativos, a fin de que ésta sea ejecutada correctamente, encierra en sí mismo el sentido funcional del diseño, ya que como hemos dicho, al presentarse la diferenciación entre la fase del proyecto y la fase de materialización es necesario establecer el vínculo operativo entre ellas, puesto que son procesos productivos autónomos pero que se encuentran interrelacionados por una misma finalidad que es la realización del objeto arquitectónico.

Así, la elaboración del proyecto comprende no sólo la definición de la imagen en su lenguaje figurativo y en su intencionalidad, sino que incluye todos aquellos documentos y representaciones del objeto que aseguren el mayor grado de comunicación, o de alto nivel de certeza en el mensaje que se comunica para que la obra, en su proceso de materialización, sea ejecutada acorde a lo proyectado.

LA CONDICIÓN PRODUCTIVA DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

El desarrollo proyectual significa actuar con una racionalidad específica que permite transformar un enunciado de requerimientos en una imagen arquitectónica, es decir, que implica una manera de entendimiento de lo demandado en el objeto por construir, que se concreta figurativamente y constituye la base de la actividad proyectual. Esta conversación productiva de la forma, en su recorrido total, es pues la manera en que se concreta, como resultado de la proyectación, el artificio o hecho arquitectónico y, sólo a través de éste y por medio de él, puede definirse la propuesta formal que mediante su materialización adquirirá el objeto que se pretende realizar.

Por ello, no es ésta una más de las acciones con las que por separado se materializa el objeto, sino que es la única, capaz de conformar y conferirle significado a cada una de las acciones restantes que intervienen en el proceso productivo del objeto. Significado que se constituye por la forma arquitectónica.

¹⁷ Véase Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Primera edición. México: UNAM-ENAP, 2007.

Se trata, entonces, del establecimiento de un orden, u ordenamiento, de relaciones formales que constituye la propia manera de ordenar del diseño, en el que se coordinan en sistema los propios sistemas participantes y los diversos niveles constitutivos del material arquitectónico, cuya naturaleza y relación son instituidas de manera unívoca mediante la especificación que de ellas se hace en la propia obra. Esta especificidad del ordenamiento figurativo es la materialidad de la forma de expresión de lo arquitectónico.

Así, la forma arquitectónica de una acción habitable es la manera en que están dispuestos los componentes arquitectónicos en el objeto, pero también el hecho de poder comunicar o transmitir aquella disposición. Por ello, siguiendo la argumentación expuesta por Gregotti podemos concluir junto con él, utilizando sus palabras al señalar que “Todo esto nos enfrenta a un concepto que nos parece fundamental en la forma de concebir la proyectación. La estructura del proyecto, lo que caracteriza la obra, es de naturaleza básicamente figurativa, es decir, consiste en una particular relación entre los diversos materiales capaz de orientar con sentido nuestra actividad proyectual. Frente a ello cualquier otro aspecto, ya sea estilístico, ideológico, técnico, económico o histórico, es sólo material incluso cuando tal material orienta, siempre con ciertas particularidades y según diversos niveles históricos de privilegio, el proceso de la proyectación”.¹⁸

EL SENTIDO REFLEXIVO DE LA ACTIVIDAD PROYECTUAL

Desde este punto de vista, la actividad proyectual o práctica del diseño implica necesariamente el ejercicio de la creatividad para partir de la percepción y de la memoria hacia lo que todavía no es, pero este ejercicio, constituido como un trabajo, no es una acción casual o una gratuita infracción de lo ya constituido, sino siempre la búsqueda y la posibilidad dentro de lo arquitectónico de un orden nuevo y diverso.

Si por racionalidad se entiende toda aquella actividad que tiene un significado, un objetivo y una finalidad, no existe ninguna razón para juzgar ilógico el proceso de ordenamiento que sigue el diseño y la argumentación de su lógica interna, por

¹⁸ El sentido de la actividad proyectual dentro del conjunto de las actividades humanas, identificado por la labor de definir el ambiente físico mediante la figura a pesar del poco valor que socialmente se le atribuye, como lo señala Gregotti, es el único campo de actuación que identifica la disciplina arquitectónica de otros campos, sobre todo de aquellos relacionados con los procesos edificatorios. Pero, puesto que el entorno habitable, físico y social, constituye el marco cultural del desarrollo humano, los hechos arquitectónicos y urbanos representan actos culturales y en ello se cifran las posibilidades de aportación de esta práctica. En Gregotti, *El territorio...*, op. cit., p. 36.

más que posea conexiones y modos particulares de proceder. Nuestro problema, por el contrario, reside en llegar a reconocer su racionalidad específica.

Habría que asumir también que si la explicación del diseño requiere en primer término de la identificación del discurso que le es característico, para delimitarlo en su ámbito de actuación, por lo mismo las implicaciones o críticas que puedan hacerse sobre sus productos no podrán ser planteadas en un marco distinto y en un nivel diferente de aquél con el que se constituyó su entendimiento. Sobre todo, en referencia a todas aquellas explicaciones en donde se niega, o desvirtúa, la sustantividad de la actividad proyectual, al no plantearse las limitaciones impuestas a este campo y sobreestimar sus alcances.¹⁹

En los procesos de desarrollo del proyecto arquitectónico, y sobre todo en la secuencia de la toma de decisiones que se requieren durante su elaboración, cada vez que se analiza un dato o un requerimiento se harán presentes las interpretaciones conceptuales y de imágenes con las cuales se generan las hipótesis proyectuales. Su aceptación y validación significarán el diálogo que se produce entre dichos conceptos y la posible figura que lo concrete como propuesta edificatoria. Tales acciones tendrán que partir así de la intencionalidad del habitar que se pretende, pero sólo será posible realizarlas porque existe previamente un marco cultural de caracterización de los hechos arquitectónicos.

En el diseño arquitectónico podemos identificar sus acciones como el puente que relaciona lo demandado en el objeto por realizarse con el producto construido, a través de definir la forma en que habrá de materializarse. Pero ello, en la consideración de que la definición formal del objeto es provocada y, por tanto, regulada en un doble sentido. A través del diseño se propone la figura que habrá de darse al objeto, pero siempre sometida y dependiente de lo que se espera de él. Así, en todo caso, por mucho que llegara a distanciarse el resultado real del ideal, de lo que se trata es de adecuar intencionalmente, mediante una interpretación figurativa, el primero, o resultado real, con el segundo, como el fin propuesto.

De modo que hay que precisar que si bien el objeto resultante en su primera condición de finalidad obedece al deseo y a la demanda del actor o actores sociales que lo requieren, y en esta concepción se contiene una propuesta de habitar, es decir, de los modos o maneras de vivir que contendrá y que le dan origen, es por medio de la propuesta proyectual como adquiere la posibilidad de

¹⁹ Resulta habitual encontrar explicaciones que desvirtúan la sustantividad de la actividad proyectual en el contexto mediático de lo arquitectónico. Lo mediático en su relación con lo arquitectónico ha sido analizado en Baltierra Magaña, Adrián. *La construcción mediática de lo arquitectónico. Análisis de los mecanismos de mistificación arquitectónica en los medios masivos de comunicación*. Tesis doctoral, México: DEPFA-Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011.

realizarse, y ello a través de la definición de su figura, o más concretamente del orden que se transmite en ella.

Con todo, hacer explícito que la actividad proyectual se realiza en un campo de acción específico y que este campo se encuentra lleno de interferencias por su condición dentro del proceso de la producción arquitectónica, implica sólo una aproximación para identificar la caracterización del ámbito de elaboración de las actividades proyectuales y las condiciones a que está sometido su ejercicio como la base para lograr su entendimiento y su explicación.

Se abre, en esta panorámica de reflexión teórica, un vasto campo de investigación sobre el diseño arquitectónico que pudiera repercutir en la enseñanza, al deshacer algunos mitos sobre los modos de actuar del arquitecto, en su labor proyectual, al contemplar la naturaleza de sus actividades y, sobre todo, al asimilar los límites y las posibilidades reales de su hacer.

APOYO DOCUMENTAL

Aicher, Otl. *Análogo y digital*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Baltierra Magaña, Adrián. *La construcción mediática de lo arquitectónico. Análisis de los mecanismos de mistificación arquitectónica en los medios masivos de comunicación*. Tesis doctoral, México: DEPFA-Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011.

Bonsiepe, Gui. *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*. Traducido por Santiago Pey. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

García Olvera, Héctor. «Elementos para una teoría del diseño.» *Revista Autogobierno. Arquitectura, urbanismo y sociedad*. (FA-UNAM), n° 3 (enero-junio 1984): 1-8.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Kahler, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI, 1993.

Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca-Universidad Central de Venezuela, 1974.

Maldonado, Tomás. *La esperanza proyectual. Ambiente y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

Margolin, Victor (et al). *Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica*. México: Designio, 2003.

Ramírez, José Luis. «La teoría del diseño y el diseño de la teoría.» *Revista Astrágalo* (Celeste Ediciones), n° 6 (abril 1967): 39-51.

Read, Herbert. *Imagen e idea*. México: FCE, 2003.

—. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1967.

Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Primera edición. México: UNAM-ENAP, 2007.

2.2. LA HABITABILIDAD Y EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO

ACERCA DE LA HABITABILIDAD

Jorge Luis Borges, en uno de sus múltiples escritos, con su inigualable riqueza literaria y conceptual, dice que “cualquier vida por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento en el que el hombre sabe para siempre, quién es”, en una frase claramente sugerente sobre la trascendencia de la identidad.

Identidad que significa la existencia y el sentido de ciertas características particulares que al ser manifestadas conforman los rasgos de una personalidad diferenciándola de otras, que pudieran ser más o menos similares.

Identidad que en el caso del lugar habitado por una sociedad determinada se presenta con ciertas peculiaridades de configuración, que son contrastantes con las de otros sitios y que, por lo mismo, caracterizan de una manera particular su ambiente físico y cultural.

Plantear el tema del habitar nos remite, entonces, al conocimiento de las características físicas que conforman el ámbito cultural de una sociedad específica como expresión de su identidad.

No deberíamos, por tanto, referirnos al habitar –o a los modos de habitar– sin dejar de mencionar, o al menos, de establecer las referencias que ello implica con las condiciones de configuración (o de apariencia) del medio físico en el que se lleva a cabo. Es decir, que la idea del habitar, no debiera ser entendida o explicada sin considerar las condiciones figurativas del sitio que ocupa, asumiendo que tales condiciones, constituyen una muestra de expresión cultural con las cuales se determinan los rasgos de una identidad social.

“La realización del mundo humano [como lo señala Tomás Maldonado] es inseparable de nuestra propia autorrealización. Hacer nuestro ambiente y hacernos a nosotros mismos ha sido filogenético y ontogenéticamente un mismo proceso. No hay duda que el contenido y el contenedor, -la condición humana y el entorno habitable-, son el resultado de un mismo proceso dialéctico, de un mismo proceso de mutuo condicionamiento y formación”.²⁰

²⁰ En Maldonado, Tomás. *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

Podríamos derivar así, concretándolo en el campo relativo a las manifestaciones arquitectónicas y urbanas, que sí la configuración del medio habitable es, y ha sido, un hecho consustancial del desarrollo social, dicha configuración es producto y resultado de las formas de expresión cultural de una sociedad en relación con el entorno en el que habita.

El término “habitar” es cercano al de “hábito” (costumbre y uso), asociándose con el vivir y residir. Ambos términos “habitar y hábito” provienen del latín *habitare* y *habitus* y éstos a su vez del término *habere*, “haber” en español. En este caso, el término “hábito” se define como cierta particularidad del comportamiento de un individuo, de repetir una cierta acción o hacer cierta cosa de la misma manera, es como la costumbre de hacerlo. Así, el término de “habitar” se refiere a la habitualidad, a la ejecución de una actividad vital de manera constante, cíclica, temporal y permanente en un lugar.

El habitar nos remite a la habitabilidad, básicamente en referencia a la cualidad de lo habitable. Sin embargo, aunque en apariencia las cualidades se refieren a atributos o propiedades de los objetos, no podemos decir que son continuas o permanentes, ya que dependerán siempre de la interpretación o lectura del sujeto que las aprecia.

Al hablar de habitar se implica el uso de lugares o sitios, costumbres, ritos, ritmos personales, rutinas y hábitos que se conforman en el ámbito ideológico y cultural, manifestándose expresivamente (o lingüísticamente) en la materialidad del objeto arquitectónico; por eso, la habitabilidad se produce cuando es percibido espacialmente y se tiene contacto con él.

El habitar implica psique y cuerpo; y en ésta acción, se originan prácticas y actividades que se reflejan en la organización figurativa de las obras arquitectónicas y urbanas. Es en sí, el uso de los mecanismos constitutivos de la vida cotidiana; sin embargo, la descripción de la habitabilidad no se remite a una lista de actividades o funciones, como un “itinerario” o como un conjunto de locales o habitaciones que se identifican; sino que, ésta surge en realidades particulares, con elementos que marcan la diferencia de un ambiente con otro y que son los ambientes donde nos desplazamos al habitarlos.

Así, la arquitectura, empieza allí donde el uso como ritual y el uso como capacidad de representación de la forma se unen. El uso refleja que el contacto del hombre con su entorno físico, genera la vivencia de su habitabilidad, y en donde las actividades tienen un carácter social en una red de conexiones inmateriales que concretan y dan orden a las expectativas de vida de un grupo determinado. Así, se otorgan significados hacia las múltiples manifestaciones de la realidad y se convierte el entorno en un “lugar de identidad”. Por ello, la descripción de costumbres y hábitos que se manifiestan en el hábitat y en el tiempo, exponen las diferencias en los usos, en las actividades humanas y en los modos de habitar; reflejándose con éstos las conformaciones de los ámbitos arquitectónicos.

Los hábitos del habitar implican actos, es decir movimientos y desplazamientos repetitivos en un tiempo lo suficientemente necesario para considerarse como habituales, acostumbrados, que además implican permanencia. Empero, los actos habituales demandan un sitio específico donde llevarse a cabo, éste lo podríamos denominar como una “espacialidad habitable”. Así, la suma de estas espacialidades habitables forman una síntesis dialéctica entre los elementos físicos que la conforman (que le dan forma y que a su vez sustentan la identificación del “lugar”) y las prácticas habituales que se dan en ellos, constituyendo ambos, simbióticamente, la diversidad del entorno habitable.

Por ello, consideramos que habrá tantos modos como expresiones del habitar, tan complejas como las dinámicas mismas de la construcción socio cultural y sus modos de vida, es decir: de sus modos de habitar. Dichas expresiones se manifiestan en todos los actos y objetos que el hombre produce, dada su naturaleza expresiva, constituyendo con ellos su propio entorno en el mundo de lo habitable, y que pueden ir desde el lenguaje, la palabra escrita, los objetos de índole cotidiana, los objetos rituales, las herramientas, los utensilios, las artes, etc., en simbiosis con los modos en que se camina, se descansa, se conversa, se come, se baila, se hace el amor, se reza, se lee, se estudia, se contempla y otros más.

De este modo al entender a la arquitectura, constituida por entidades artificiales espacialmente definidas, que contienen a las múltiples expresiones espacio temporales del habitar, implicaría considerar conceptos como permanencia, identidad, territorialidad, desplazamiento, temporalidad, y por supuesto, constructibilidad, lo que anuncian la existencia de un proceso de producción social de los objetos habitables, según los propios modos de producción de la comunidad que les da origen. Aún más, al plantear a las espacialidades habitables como productos, éstas pueden demandar, dependiendo del proceso de producción de la comunidad (y no necesariamente de su complejidad), una fase de prefiguración de la forma del objeto, es decir de diseño, para prever y controlar los resultados finales, en los cuales siempre estará implícita una manifestación expresiva.

Por lo anterior, sobre estos objetos, sus modos de producción y expresión, se plantea que: no sólo contienen al habitar, sino que son parte de la misma cosa, no hay antes ni después, pues el espacio habitable construido es la expresión misma del habitar, y en la experiencia de ello, se suscita la habitabilidad, constituyéndose como un acto perceptivo entre el sujeto (que habita) y el objeto arquitectónico (que es habitado).

Consecuentemente, no se puede hablar del habitar sin hacer referencia inmanente al espacio habitable en donde se suscita. La suma de ambas cosas (del habitar + el espacio habitable) constituye la práctica concreta y expresiva de ello y da como resultado un MODO de HABITAR, que responde a la manifiesta expresión del cómo se habita, y por tanto no lleva implícita una condición adjetivable. Puesto que no es una cuestión comparable y no existe el “mejor modo de habitar”. Es este mismo sentido el que destrona el deber ser de la arquitectura, junto con las tablas de los estándares del “bien vivir”, que pretenden

hacer de la habitabilidad una cuestión estandarizable, cuantificable y manipulable a través de la figura ficticia de un usuario idealizado.

De igual manera, si el habitar no puede desligarse del espacio habitable para ello, mucho menos la habitabilidad puede desligarse del sujeto que habita y el espacio habitable, por el contrario, la habitabilidad podemos explicarla como el instrumento perceptivo de ambas cosas. Así, hablar de habitabilidad sería hablar de la percepción que se tiene por parte del sujeto habitador, sobre el objeto habitado, interpretándolo bajo su condición de manifestación expresiva. Habitamos de muy variadas maneras y la habitabilidad refleja el modo en cómo vivimos los humanos; y ésta considerada como una expresión de la cultura en la que se produce. En este sentido, podemos decir que la habitabilidad detona el desarrollo de una formación social, del grupo, del asentamiento en el lugar y de las personas en su vida cotidiana.

Así, la habitabilidad puede ser distinguida, manifestada y caracterizada por asociaciones y conformaciones espaciales (lugares o hábitat) que asociamos con un repertorio de actividades (uso o acción de habitar) manifestadas culturalmente.

Por ello, el orden de la espacialidad y la habitabilidad que produce cada comunidad queda codificado a comportamientos ideológicos, culturales y sociales en una interpretación y construcción de la identidad comunitaria.

En síntesis, podemos ver que la “habitabilidad” se constituye como una cualidad arquitectónica que involucra y valora las características idóneas de una espacialidad habitable y que son percibidas en su uso, en tanto que identifica las características arquitectónicas, es decir, que identifica la materialidad con la que la arquitectura trabaja.

Deberá entenderse, entonces, a la habitabilidad como una forma de acceder a la comprensión de la producción arquitectónica, en una acción de lectura; esto es, que deberá percibirse vivencialmente. Por lo que, el tema se centra no en la producción de los objetos concretos, sino, en la producción de la cualidad en los objetos interpretada o valorada por los sujetos.

Estas condiciones cualitativas de la arquitectura parten primero que todo, de la estructura formal, que se configura con la finalidad interna de conformar "la habitabilidad" y representan la implantación de los materiales que conforman la red básica de las relaciones formales del objeto. Por lo tanto, la habitabilidad, es considerada como la totalidad de la estructura arquitectónica abarcando las relaciones internas de las cualidades que se organizan en conformaciones particulares, para caracterizar los usos y los modos de habitar.

La habitabilidad así, es un atributo que se le da al objeto en donde se encuentran reunidos los elementos arquitectónicos; con el fin, de caracterizar la idea de un modo de vida social, por ello, su lectura reconoce las determinaciones del entorno cultural específico donde se inserta el objeto, como parte de las particularidades que lo configuran; reconociendo en esto a las determinaciones

ideológicas involucradas en su construcción y a los criterios lingüísticos implicados en la gestación del objeto.

Por lo que, para leer el sentido expresivo del ámbito habitable y asumir las condiciones de su configuración se compromete a la totalidad de la materia con la que se trabaja en el diseño arquitectónico; de manera que, la habitabilidad implica una tradición figurativa del entorno físico y cultural en el que se produce y refleja en su expresión una interpretación de la manera en cómo se habita bajo una convención social y cultural.

La expresión arquitectónica se presenta así en la existencia real y determinada de una obra para cobrar, a través de ella, su particularidad y por tanto su identidad significativa.

La forma arquitectónica es explicada, consecuentemente, a través de la combinación de sus contenidos, contemplados como el conjunto de los elementos que interactúan en ella y que la constituyen, en función de la habitabilidad. Considerando, que en ésta última, se concretan las relaciones entre tales contenidos, al utilizar la materialidad arquitectónica para caracterizar la expresión de los modos de habitar.

Así al referirse a la habitabilidad, se hace referencia a que ésta se produce, y requiere ser analizada considerando la espacialidad de lo habitable; a la constructibilidad de los objetos en que habitamos; a la condición de ambientabilidad que los caracteriza en el sentido de la apropiación y adecuación de un sitio para convertirlo y considerarlo como un lugar propio; a la relación que tiene con sus condiciones de ubicación en un sitio como la contextualidad en la que se produce y, con todo ello, asumir la naturaleza de su expresividad, como el sentido significativo que se provoca entre las formas o maneras del habitar y las cosas u objetos en que, y con qué, lo hacemos. Entendiéndose, entonces, como la síntesis de las cualidades arquitectónicas que dan identidad y existencia al objeto.

La habitabilidad queda planteada así, como un atributo que se le da al objeto al vivirlo, al entrar en contacto con él, y es aquella en donde se reúnen los contenidos arquitectónicos con la finalidad de caracterizar las ideas de un modo de vida social. Su lectura y comprensión implica, por tanto, leer el sentido expresivo del ámbito habitable al asumir las condiciones de su configuración. No a modo de una aproximación sobre su apariencia, sino fundamentalmente en el sentido de entender cómo es y cómo ha sido pensado y construido.

ACERCA DEL DISEÑO

Es aparentemente obvio, que el diseñar arquitectónico se elabora y desarrolla partiendo del propósito de que un lugar se concrete como tal y llegue a ser materializado, pero sobre todo en la caracterización de que dicho lugar, sólo tiene sentido, si es propuesto inicialmente en su condición de ser habitado.

En todo caso, la finalidad del diseño en su condición de posibilitar y prever la edificación, así como, el sentido utilitario que le da origen y destino a ésta, son las determinantes fundamentales que precedan toda actividad proyectual del arquitecto.

Cabría añadir otra determinante de la proyectación arquitectónica; Adolfo Sánchez Vázquez (autor de textos filosóficos ampliamente conocido en la comunidad universitaria), señala, al caracterizar el propósito con el cual se desarrollan las actividades humanas entre otras, dos condiciones que resulten relevantes a considerar en nuestro campo: por un lado, menciona “Un producto del trabajo que fuera inútil en un sentido material, aunque cumpliera la función de expresar u objetivar al hombre sería inconcebible”;²¹ pero añade “Así, aunque el objeto se produzca en el marco de una utilidad material, el hombre necesita a su vez, llevar el proceso de humanización de la materia -o de la naturaleza- hasta sus últimas consecuencias. Por ello, consecuentemente, el límite práctico utilitario que en principio el trabajo impone ha de ser rebasado, pasándose de este modo de lo útil a lo estético”.²²

Podríamos derivar entonces, siguiendo su planteamiento, que el marco en el que se produce la actividad proyectual del arquitecto, tiene como condición específica de su hacer, además de la utilidad y constructividad de las edificaciones, lograr la cualidad estética de lo que produce. Las acciones arquitectónicas, así caracterizadas, son en consecuencia el principio que precede a todo proyecto, son la razón y el fin por el cual tienen sentido.

Vittorio Gregotti ya señalaba al respecto que “la tarea que identifica el actuar arquitectónico, es definir la forma física del entorno humano. En la cual, resultarán inseparables no sólo la idea de construir como propósito, sino además el entendimiento de que el mismo habitar -al plantearse como una intención o un deseo- es siempre una propuesta y una hipótesis de cómo hacerlo, expresado a

²¹ Véase Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista*. México: Ediciones Era, 1979, p. 65.

²² *Ibid.*, p. 66.

través de la definición del propio ambiente físico, mediante el orden de la figura".²³

El objeto arquitectónico en particular, o el conjunto de objetos – considerando, no sólo las edificaciones - que integran el entorno habitable, se plantean así en su condición de ser realizadas para cumplir la finalidad social que se persigue con su existencia, pero al precisar el papel de la fase de la proyectación dentro de los procesos productivos con que se llevan a cabo, éste siempre significará el modo en que dicha finalidad es interpretada a través de la configuración de tales objetos.

Entendiendo en ello, que la figura significa, no sólo la manera en cómo están dispuestos los estratos y las partes de la forma arquitectónica de los objetos, sino también, la posibilidad de comunicación estética que se produce a través de aquella disposición.

Por ello identificamos, metafóricamente, que las acciones proyectuales del arquitecto son el puente que relaciona y conecta lo demandado en el objeto por realizarse con la propuesta de cómo hacerlo mediante una interpretación figurativa del mismo. Es decir, a través de la definición de su figura y más concretamente del orden que con ella se comunica.

Habría que considerar con todo, que si bien las acciones o actividades sociales en sus demandas, definen y establecen las características y el destino de los objetos arquitectónicos, y con ello determinan la existencia, la producción y el consumo de los mismo; al tratar la explicación del diseño, considerando que no puede ser ajeno a tales determinaciones, se requerirá en primer término, explicitar y reconocer el discurso que lo caracteriza y, que por lo mismo, significa identificar el sentido de sus acciones y la delimitación de su ámbito de actuación.

Por ello, Oriol Bohigas al tratar el tema de su especificidad discursiva dice que "El diseño arquitectónico, no es sólo la consecuencia de un deseo consumista, sino el logro de nuevas propuestas, la realización de una actitud imaginativa. En un objeto bien diseñado, en un edificio bien proyectado, lo más importante sin duda es la hipótesis de función y forma que el arquitecto diseñador ha sabido plantear más allá de la estricta radiografía de la realidad inmediata. Y a esta hipótesis no se llega exclusivamente por un método estricto y rígido, sino por una preformación de tipologías, por una acumulación de experiencias e intuiciones básicamente formales".²⁴

²³ Gregotti, *El territorio...*, op.cit.

²⁴ Véase Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969, p.102.

En el proceso del diseño intervienen múltiples consideraciones que se apartan de lo previsible y que no tienen lugar en una visión que podríamos llamar determinista. La mayor parte de ellas identificadas con el sentido y la finalidad del diseño, es decir, con su naturaleza. Aquellas con las que se formulan la hipótesis figurativa de los objetos. Que tienen que ver con los criterios de jerarquía y homogeneidad de los elementos expresivos; las posturas previas sobre la forma, los materiales y el lenguaje; la crítica de los datos iniciales y su reinterpretación; las intenciones espaciales o la idea - espacio del diseñador, las determinaciones preliminares del contexto; la influencia de la tipología; el contenido estético; los esquemas compositivos y estructurales anteriores al proyecto; y finalmente, la propia manera del arquitecto para conducir la dialéctica de la relación requisitos-forma. Que son aspectos no ponderables en el planteamiento del problema, pero que constituyen las bases que permiten definir de manera más característica la condición figurativa del objeto que se proyecta.

Sobre todo, si aunado a lo anterior, consideramos la condición inédita con la que se presentan actualmente los hechos arquitectónicos y urbanos, en los cuales la problemática de su diseño se plantea cada vez más conexas a su ámbito circundante, que hace que los conceptos del proyecto resulten difícilmente separados de las características del contexto.

Pero además, si a todo ello añadimos que la actitud del diseñador tiene un papel preponderante, como un factor decisivo de la forma, queda incorporada en su misma finalidad la posibilidad de incidir imaginativamente en la elaboración de propuestas arquitectónicas y ambientales, más allá de los datos que se le proporcionen inicialmente y sobre los cuales necesita incidir críticamente.

Analizar los datos de un problema arquitectónico y organizarlos no es pues una labor aséptica. Más bien, su enunciado constituye un conjunto de circunstancias, e incluso de decisiones, que en diferentes jerarquías enmarcan algunos de los materiales con los que se realiza la actividad proyectual.

En un buen diseño, como se dijo antes, es precisamente la posibilidad de incidir imaginativamente en la formulación de propuestas ambientales relativas a la configuración del habitar, a través de la figura arquitectónica, lo que le da su valor social, identificando en su condición interpretativa su sentido y finalidad.

La configuración del habitar es una condición social y cultural ineludible, que obedece a múltiples determinaciones y en la que los diseñadores sólo jugamos un papel secundario y sumamente restringido, pero ahí, en el campo de las propuestas del como habitar a través de la forma de los objetos, es donde se encuentra la riqueza de nuestro hacer.

APOYO DOCUMENTAL

Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Maldonado, Tomás. *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista*. México: Ediciones Era, 1979.

2.3. EL PROPÓSITO FINAL DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO ES LA FORMA DEL OBJETO

*“Un problema de diseño no es un problema de optimización. En otras palabras, no es un problema de satisfacer un determinado número de requisitos del mejor modo posible. Por lo que hace a la mayor parte de los requisitos, sólo importa satisfacerlos en un nivel que baste para impedir el desajuste entre la forma y el contexto”.*²⁵

-Christopher Alexander

Es claro, y quizás hasta obvio, que el diseño arquitectónico es elaborado, en principio, con la finalidad de prefigurar la forma de un determinado objeto para que llegue a ser materializado, pero, además, en la caracterización de que el objeto que se diseña debe proponerse para ser habitable. En todo caso, la propia finalidad del diseño en su objetivo de posibilitar y prever la edificación, así como, el sentido utilitario que le da origen y destino a dicha edificación, son en parte las condiciones fundamentales que precedan a toda actividad proyectual del arquitecto. Pues, cabría añadir a ello, otra condición de previdencia a las acciones de la proyectación arquitectónica.

Adolfo Sánchez Vázquez, autor del libro *Filosofía de la praxis*, en el capítulo “¿Qué es la Praxis?”,²⁶ al caracterizar el propósito con el cual se desarrollan las actividades humanas, señala, entre otras, dos condiciones que resultan relevantes a considerar en nuestro campo; por un lado, menciona que “Un producto del trabajo que fuera inútil en un sentido material, aunque cumpliera la función de expresar u objetivar al hombre sería inconcebible”,²⁷ por otro, aclara y añade que “aunque el objeto se produzca en el marco de una utilidad material, el hombre necesita a su vez, llevar el proceso de humanización de la materia, -o de la naturaleza- hasta sus últimas consecuencias. Por ello, consecuentemente, el límite práctico utilitario que en principio el trabajo impone ha de ser rebasado, pasándose de este modo de lo útil a lo estético”.²⁸

Podríamos derivar, entonces, siguiendo su planteamiento, que el marco en el que se produce la actividad proyectual del arquitecto, tiene como condición específica

²⁵ Alexander, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1969, p. 98.

²⁶ Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI, 2011, pp. 263-285.

²⁷ Ídem.

²⁸ Ídem.

de su hacer, además de la utilidad y constructividad de las edificaciones, lograr la cualidad estética de lo que produce.

De ahí, que al considerar que las acciones arquitectónicas, al ser caracterizadas en estas tres condiciones que le son inherentes: lo habitable, lo edificable y lo estético, constituyen en consecuencia las razones o los motivos que preceden a todo proyecto y, al mismo tiempo, definen su finalidad. Son la razón de ser y el fin por el cual tiene sentido.

Vittorio Gregotti también señala al respecto que “la tarea que identifica el actuar arquitectónico, es definir la forma física del entorno humano. En la cual, resultarán inseparables no sólo la idea de construir como propósito, sino además el entendimiento de que el mismo habitar -al plantearse como una intención o un deseo- es siempre una propuesta y una hipótesis de cómo hacerlo, expresado a través de la definición del propio ambiente físico, mediante el orden de la figura”.²⁹

El objeto arquitectónico en particular, o el conjunto de objetos -no sólo edificaciones- que integran el entorno habitable, se plantean así, en primer término, en su condición de ser realizados para cumplir la finalidad social que se persigue con su existencia, pero al precisar el papel de la fase de la proyectación dentro de los procesos productivos con que se llevan a cabo, esta acción proyectual, siempre significará el modo en que dicha finalidad es interpretada a través de la configuración de tales objetos, entendiéndose que la figura significa, no sólo la manera en cómo están dispuestos los estratos y las partes de la forma arquitectónica de los objetos, sino que incluye, también, la posibilidad de comunicación estética que se produce a través de aquella disposición.

Por ello, identificamos -metafóricamente- que las acciones proyectuales del arquitecto son el puente que relaciona y conecta lo demandado en el objeto por realizarse con la propuesta de cómo hacerlo mediante una interpretación figurativa del mismo. Es decir, a través de la definición de la figura y más concretamente del orden que con ella se comunica.

Habría pues que considerar con todo, que si bien las acciones o actividades sociales en sus demandas, definen y establecen las características y el destino de los objetos arquitectónicos, y con ello determinan la existencia, la producción y el consumo de los mismos; al tratar el tema de la explicación del diseño, considerando que no puede ser ajeno a tales determinaciones, se requerirá, en primer término, explicitar y reconocer el discurso que lo caracteriza y que, por lo mismo, significa identificar el sentido de sus acciones y la delimitación de su ámbito de actuación.

²⁹ Gregotti, *El territorio...*, op.cit.

Por ello Oriol Bohigas, al tratar el tema de su especificidad discursiva, dice que “El diseño arquitectónico, no es sólo la consecuencia de un deseo consumista, sino el logro de unas propuestas nuevas, la realización de una actitud imaginativa. En un objeto bien diseñado, en un edificio bien proyectado, lo más importante sin duda es la hipótesis de habitabilidad y de forma edificada que el arquitecto diseñador ha sabido plantear más allá de la estricta radiografía de la realidad inmediata. Y a esta hipótesis se llega no exclusivamente por un método estricto y rígido, sino por una preformación de tipologías, por una acumulación de experiencias e intuiciones básicamente formales”.³⁰

Sin embargo, ante el camino a seguir para lograr la definición formal de los objetos arquitectónicos -que más bien, debiera ser figurativa- sigue prevaleciendo la controversia de cómo hacerlo.

Así, aún seguimos escuchando a menudo, que solamente en la indagación o formulación de métodos -o procesos muy acotados- se encontrará la actitud avanzada del diseñador y que la disciplina del diseño sólo se consolidará positivamente si se profundiza en tales planteamientos.

En ellos, se expone, generalmente, que la elaboración del proyecto y su comprensión depende de haberlo planteado mediante la división en etapas de trabajo, que van de la investigación, a lo creativo y a lo ejecutivo, pero cuyo principio de acción -o primera parte del proceso- radica en la manera de aproximarse a las finalidades utilitarias del objeto. Y, en donde, el proceso de definición arquitectónica es determinado básicamente a partir de unos datos concretos, particularizados o precisados con base en los diversos tipos de función que el objeto comprende y que han sido organizados según ciertos procedimientos que pretenden ser incontrovertidos, seguros y eficaces. Por ello, es natural, que a pesar de las dificultades que implica el manejo operativo de los mismos procedimientos, dichas propuestas, tengan una relativa y fácil aceptación al plantear el problema del diseño solamente sobre estas condicionantes haciéndolo en apariencia más accesible.

Pero en realidad, el problema es mucho más complejo. En el proceso del diseño intervienen otro tipo de consideraciones que se apartan de lo previsible y que no tienen lugar en esa visión que se podría llamar determinista. La mayor parte de ellas relativas a lo que anteriormente identificamos como las condiciones que implican el sentido y la finalidad del diseño, es decir, con su propia discursividad y naturaleza.

Aquellas, con las que se formulan las hipótesis figurativas de los objetos. Que tienen que ver con los criterios de jerarquía y homogeneidad de los elementos expresivos; las posturas previas acerca de la forma arquitectónica y los

³⁰ Bohigas, *Contra una arquitectura...*, op. cit., p. 102.

postulados ideológicos sobre ella, la selección de los materiales y el vocabulario; la crítica de los datos iniciales y su reinterpretación; las intenciones espaciales o la idea de la espacialidad que tiene el diseñador, las determinaciones preliminares del contexto; la influencia de la tipología; el contenido estético; los esquemas compositivos y estructurales anteriores al proyecto; y finalmente, la propia manera del arquitecto para conducir la dialéctica de la relación requisitos-forma. En síntesis, aquellos aspectos que conforman la expresión arquitectónica como manifestación de la relación entre ideología y lenguaje.

Que no son aspectos ponderados en el planteamiento del problema, pero que constituyen las bases que permiten definir de manera más característica la condición figurativa del objeto que se proyecta.

Sobre todo, si aunado a lo anterior, consideramos la condición inédita con la que se presentan actualmente los hechos arquitectónicos y urbanos, en los cuales la problemática de su diseño se plantea cada vez más conexas al ámbito circundante, que hace que los conceptos del proyecto resulten difícilmente separados de las características del contexto.

Pero además, si a todo ello añadimos que la actitud del diseñador tiene un papel preponderante, como uno de los factores decisivos en la definición de la forma arquitectónica, queda incorporada en la misma finalidad de la actividad proyectual la posibilidad de actuar imaginativamente en la elaboración de propuestas arquitectónicas y ambientales más allá de los datos que se le proporcionen inicialmente y sobre los cuales necesita incidir críticamente.

Analizar los datos de un problema arquitectónico y organizarlos no es pues una labor aséptica. Más bien, su enunciado constituye un conjunto de circunstancias, e incluso de decisiones, que en diferentes jerarquías enmarcan algunos de los materiales con los que se realiza la actividad proyectual.

Finalmente, cabría plantear dos consideraciones adicionales que caracterizan el proceso proyectual e identifican la forma de proceder del diseñador al realizarlo: la necesaria valoración interpretativa de la jerarquía de los datos y la presencia en el proceso del llamado "salto al vacío".

La primera, que nos remite a la necesidad proyectual de dar valor a los datos para jerarquizarlos mediante la formulación de una hipótesis del proyecto -a modo de propuesta del hecho habitable- en la cual se manifestará una intención figurativa.

Al respecto, siguiendo de nuevo las reflexiones de Oriol Bohigas, nos dice que "En la práctica del diseño no es cierto que se parta exclusivamente de aquel enunciado de requerimientos y exigencias positivas o negativas con que se

plantea un problema arquitectónico. Anterior a ello, hay una predisposición a una propuesta formal. El «programa» sólo existe después de ser más o menos formalizado a través de la propuesta figurativa del objeto. La arquitectura nace de una dramática relación dialéctica entre ese programa en gestación y las ideas de forma con que se elabora el proyecto, así mismo en gestación",³¹ podríamos concluir, entonces, que no hay la posibilidad de enumerar funciones si antes no existen algunas previsiones formales y, además, que una decisión formal puede modificar totalmente las funciones.

Es decir, lo que comúnmente se ha entendido por "el programa de necesidades", en realidad no actúa, o no se constituye, como la base y origen de la actividad proyectual. Lo que realmente implican las determinaciones de la demanda arquitectónica es una relación de diálogo entre los conceptos con que se formula la organización de las actividades sociales del habitar y las propuestas del orden figurativo del objeto, al actuar estas últimas como una respuesta significativa ante ellas.

En cuanto a la segunda consideración mencionada, que deriva de la anterior, y que nos lleva a la última reflexión sobre la estructura del proceso proyectual, bastaría señalar, que como éste, conlleva de manera implícita una secuencia de toma de decisiones con las cuales se van definiendo las imágenes que configuran el proyecto. Tales acciones, tendrán que partir de la intencionalidad del habitar que se pretende, pero sólo será posible hacerlo porque previamente existe un marco cultural de caracterización sobre los hechos arquitectónicos que los identifica en sus imágenes. Toman, entonces, una relevancia especial los temas de la tipología y del lenguaje arquitectónico.

Así en los procesos de formulación del proyecto arquitectónico, se harán presentes cada vez que se analice un dato, interpretaciones conceptuales y de imágenes que permitirán ir generando las hipótesis proyectuales. Su aceptación y validación significará el diálogo que se produce entre dichos conceptos y la posible figura que los concrete en imágenes arquitectónicas como propuesta edificatoria. El salto al vacío resulta por ello evidente y necesario en cada acción proyectual. Posteriormente en el resultado se podrá analizar en qué medida dichas hipótesis son o no coincidentes dialécticamente con lo pretendido.

Pero ese "vacío" del que se habla a menudo, como una dificultad, en realidad no es tan vacío, la experiencia proyectual del arquitecto -como su oficio- le permitirá, no sólo la reelaboración crítica de los datos de un problema en función de la concepción de hipótesis de trabajo, que significan, además de organizar su vinculación lógica, el planteamiento de un modo arquitectónico de jerarquizarlos, proponerlos y relacionarlos, sino, además, la formulación de propuestas imaginativas sobre el orden figurativo de los objetos habitables. En un buen

³¹ *Ibíd.*

diseño, como se dijo antes, es precisamente la posibilidad de incidir imaginativamente en unas propuestas culturales y ambientales a través de la figura arquitectónica lo que produce su valor social, identificando así, en la condición interpretativa del hecho proyectual, lo que le da su sentido y finalidad.

APOYO DOCUMENTAL

Alexander, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1969.

Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI, 2011.

2.4. EL DISCURSO DEL DISEÑO

Es claro que el diseño se realiza con la finalidad de que un objeto específico llegue a ser materializado y, que si hablamos de lo arquitectónico, dicho objeto además, debe ser diseñado para ser habitable, -o que, si tratamos de otras temáticas del diseño, debe ser utilizable-; pero en todo caso, que estas dos condiciones: la finalidad del diseño y el sentido utilitario de los objetos, son las que preceden a todo proyecto.

Adolfo Sánchez Vázquez al referirse -en su análisis sobre ¿qué es la praxis?-,³² al propósito con el cual se desarrollan las actividades humanas en la producción de objetos, hace ver algunas consideraciones que resultan aplicables en la caracterización del diseño, en su relación con los objetos construidos.

Entre ellas, él señala, que: "Un producto del trabajo que fuera inútil en un sentido material, aunque cumpliera la función de expresar u objetivar al hombre, sería inconcebible, pues al hombre lo que le interesa es crear valores de uso. Ciertamente es, que sólo puede cumplir su función práctico-utilitaria materializando en él ciertos fines o proyectos humanos, pero lo primario en el producto es su utilidad material, su capacidad de respuesta ante su condición necesaria. Tal es la ley que debe presidir la tarea de dar forma al objeto y de estructurar sus materiales".³³

Pero continúa diciendo "aunque el objeto se produzca en el marco de una utilidad material, el hombre necesita a su vez, llevar el proceso de humanización de la materia, -o de la naturaleza-, hasta sus últimas consecuencias. Así pues, el límite práctico-utilitario que el trabajo impone ha de ser rebasado, pasándose de este modo de lo útil a lo estético".³⁴

Siguiendo esta línea de pensamiento, podríamos identificar, que el marco del diseño queda así restringido a esta doble finalidad, tiene como condición de dependencia la utilidad del objeto, pero también, tiene, como condición de ser, la cualidad estética de lo que se produce.

Es por ello, que la acción arquitectónica, en cuanto a su finalidad, es caracterizada, en primer término, al considerar que el hecho de habitar, -en cualquiera de sus manifestaciones-, es necesariamente lo que precede a la

³² Las siguientes notas para este capítulo se refieren al apartado "¿Qué es la praxis?", en el texto Sánchez Vázquez, *Filosofía de...*, op. cit., pp. 263-285.

³³ En el capítulo "El arte como trabajo concreto. Valor estético y valor de cambio", Sánchez Vázquez, *Las ideas...*, op. cit., pp. 187-195.

³⁴ Ídem.

existencia de todo proyecto y de toda construcción, siendo éste, la razón y el fin por el cual tienen sentido.

Y, consecuentemente, como señala Gregotti: "sí la tarea que identifica el actuar arquitectónico, es definir la forma física del entorno humano, resultarán inseparables no sólo la idea de construir como propósito y la condición del destino de la construcción, sino además el entendimiento de que el mismo habitar, -al plantearse como una intención o un deseo-, es siempre, una propuesta y una hipótesis de cómo hacerlo, expresado a través de la definición del propio ambiente físico, mediante el orden de la figura".³⁵

El objeto arquitectónico en particular, o los objetos que integran el entorno, en general, son realizados para cumplir la finalidad social de su existencia, pero, en el ámbito del proceso productivo, la actividad proyectual siempre significará, la manera en que tal finalidad es interpretada en su configuración. Confirmando, que entre las actividades productivas y el objeto que se produce, siempre mediará el fin, la idea o imagen ideal que ha de materializarse, como resultado de una interpretación figurativa.

Por ello, siguiendo nuevamente a Sánchez Vázquez, habría que aclarar dos circunstancias básicas que son características de toda práctica humana y que también resultan aplicables en el análisis de la relación que presenta el diseño, -como práctica-, frente a los objetos sobre los cuales trabaja.

Por un lado, nos señala, está el hecho de que "tales actividades sólo existen cuando se inician en función de un resultado ideal o fin, y terminan con un resultado efectivo o producto real". De tal forma, concluye que "los actos no sólo se encuentran determinados casualmente por un estado anterior que se ha dado efectivamente, -como la determinación del pasado sobre el presente-, sino además por algo que aún no tiene una existencia real, y que sin embargo, determina y regula los diferentes actos que se realizan antes de desembocar con un resultado real; es decir, que esta segunda determinación no viene del pasado sino del futuro. De ahí, que el resultado, por así decirlo, existe dos veces, -y en tiempos distintos-, como resultado ideal y como producto real".³⁶

Por eso, en el caso del diseño, podemos identificar sus acciones, como el puente que relaciona lo demandado en el objeto por realizarse, con el producto construido, a través de definir la forma en que habrá de materializarse. Pero ello, en la consideración de que la definición formal del objeto es provocada, -y por

³⁵ En el capítulo "El problema de la esencia del hábitat" donde se refiere que "buscando la esencia de la poesía, llegaremos a la esencia del habitar", Gregotti, *El territorio...*, op.cit., p. 53.

³⁶ Véase el apartado "La adecuación a fines", en Sánchez Vázquez, *Filosofía de...*, op.cit., pp. 264-270.

tanto, regulada-, en un doble sentido. Propone, la figura que habrá de darse al objeto, pero siempre sometida y dependiente de lo que se espera de él. Así, en todo caso, por mucho que llegara a distanciarse el resultado real del ideal, de lo que se trata, es de adecuar intencionalmente, -mediante una interpretación figurativa- el primero, o resultado real, con el segundo, como el fin propuesto.

Precisando, que si bien, el objeto resultante en su primera condición de finalidad obedece al deseo y a la demanda del actor o actores sociales que lo requieren, y en esta concepción de él, se contiene una propuesta de habitar, es decir, de la forma de vida que contendrá y que le da origen; es por medio de la propuesta proyectual como adquiere la posibilidad de realizarse, y ello, a través de la definición de su figura, o más concretamente, del orden que se transmite a través de la figura.

La segunda circunstancia, a las cuales nos hemos referido inicialmente en este capítulo, y que sobresale al analizar la relación que se tiene entre el diseño y los objetos ya materializados, reside en la consideración que adquiere el carácter de dicha actividad, como consecuencia, de la forma de acercamiento que tiene el propio diseño para llegar al objeto.

Al respecto, de la forma de acercamiento entre las actividades y su fin, Sánchez Vázquez, hace una distinción importante al caracterizar aquellas; en primer término, señala, "que si como dice Marx, los factores simples que intervienen en el trabajo son: la actividad adecuada a un fin, o sea el propio trabajo, su objeto y sus medios. Es, en la diferencia de los materiales con que se trabaja, donde adquieren su caracterización".³⁷

Establece, que con ellos puede darse primeramente, una diferencia de caracterización entre las prácticas materiales y las prácticas teóricas. Las primeras, refiere "exigen una serie de actos físicos, corpóreos, sin los cuales no podría llevarse a cabo la alteración o destrucción de ciertas propiedades de los materiales, que son los que hacen posible la aparición de un nuevo objeto, con nuevas propiedades [en cambio, con relación a las segundas dice que] la práctica teórica tiene como condición básica, que no puede conducir por si sola a una transformación de la realidad".³⁸

³⁷ En el apartado "Formas de praxis", donde la tesis de la caracterización del trabajo, al analizar la actividad artística, lleva al autor a la condición de que éste no sólo puede ser medido en términos cuantitativos sino que también debe serlo en su aspecto cualitativo, *ibíd.*, pp. 271-279.

³⁸ Una condición más, para reafirmar lo planteado por Gregotti: "Jamás podremos revolucionar la sociedad mediante, -la actividad proyectual-, de la arquitectura, pero podemos revolucionar a la propia arquitectura y de ello es precisamente de lo que se trata". Véase Gregotti, *El territorio...*, op. cit., p. 31.

En esta caracterización, continúa diciendo que "las actividades de carácter teórico también presentan una distinción; pueden ser cognoscitivas o teleológicas, las cognoscitivas, tiene que ver con una realidad presente, mientras que las segundas, hacen referencia a una realidad futura y, por tanto, inexistente aún. Aunado a ello, el hecho de que las actividades cognoscitivas de por sí, no entrañan una exigencia de acción efectiva; y que las teleológicas, si implican una exigencia de realización, en virtud de lo cual, en estas últimas, se tiende equivocadamente, a hacer del fin una causa de las acciones".³⁹

Y, concluye: "Con el trabajo humano, se crean así diversos objetos a partir de una realidad social determinada, por un lado, los objetos derivados de las prácticas materiales, -objetos reales-, y, por otro, los objetos teóricos derivados de una aproximación o una acción sobre los objetos reales. Todas estas actividades, adecuadas a un fin, pero enmarcando sus diferencias en que la condición que las hace distintas radica en la materia sobre la que trabajan y en la forma de proceder con la que actúan".⁴⁰

Ahora bien, siguiendo la línea expuesta y encuadrando en ello el campo del diseño, podríamos considerar como primer aspecto característico, su diferenciación con las actividades cognoscitivas dado que no se actúa en el mismo sentido que en ellas, puesto que en las actividades proyectuales, si se implica una exigencia de realización, -en cuanto al fin que se propone-; de ahí, que su proceso requiera de un planteamiento distinto del que se sigue para la obtención de un conocimiento.

El segundo aspecto, que define la especificidad del diseño y que caracteriza sus acciones, se refiere a la naturaleza de los materiales con los cuales trabaja y al sentido de su finalidad. Recordemos de nuevo, lo que dice Gregotti al expresar "hemos llegado así, a una idea que parece central en nuestra manera de pensar la proyectación: que la naturaleza de ésta es fundamentalmente figurativa, es decir, consiste en establecer una particular relación entre las cosas capaz de orientar con sentido nuestra actividad propiamente arquitectónica".⁴¹

Añadiendo más adelante en sus reflexiones sobre ello que "existe en todo esto, una materia muy general, o por así decir primordial, que abarca a todas las que pudieran intervenir en la proyectación, y que es, de alguna manera, la materia esencial de la arquitectura, aquello de lo que ésta se ocupa. Es la materia, que a lo largo de la sedimentación histórica de nuestra disciplina, reconocemos como propia de nuestro operar incluso cuando se presenta bajo formas, intenciones, técnicas y sentidos completamente diversos. Ya hemos apuntado, que esta

³⁹ Sánchez Vázquez, *Filosofía de...*, op.cit., pp. 263-285. Véase también Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. Traducido por Martha Harnecker. México: Siglo XXI, 1967.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Gregotti, *El territorio...*, op.cit., p. 29.

materia se puede definir como la forma física del ambiente en función del hábitat humano. Es, en cierto modo, lo que el cuerpo del idioma es para la literatura; al mismo tiempo instrumento y útil y, como tal, código y materia prima que debemos transformar y reinventar para hacerla viva".⁴²

Por ello, en su definición de la arquitectura, hace implícita la caracterización de la actividad proyectual y aclara para qué y, en qué se actúa, diciendo que: "La arquitectura, es, por tanto, la forma de las materias ordenadas en consonancia con el hábitat".⁴³

En resumen, dado que la actividad del diseño actúa solamente en el campo figurativo de los objetos del entorno habitable, su participación dentro del ámbito de las actividades humanas, así como, su proceso, deben explicarse en un marco estricto que le es característico, un campo esencialmente formal y lingüístico, un campo que constituye la especificidad de la materia en la cual trabaja.

A menudo, sin embargo, nos encontramos con otras posiciones que al no asumir la caracterización específica del diseño, le atribuyen otro tipo de materiales a su trabajo; por ejemplo, al considerar que sus acciones son directamente las que corresponden a la edificación, -o a la materialización del producto final-; o, en otra interpretación, referirse a él como el medio para satisfacer ciertas necesidades del hábitat humano.

Es claro, que la confusión del primero, estriba en no diferenciar la actividad del diseño con el campo de las prácticas constructivas y, que el segundo, surge de equiparar el diseño con los propios objetos, -ya construidos-, así como, con las condiciones de su consumo. Obviamente el proyecto de una casa, no es habitable, sin embargo en ocasiones se confunden los resultados del diseño con los procesos necesarios para su materialización, o incluso, directamente con los objetos construidos.

Así, para finalizar este tema, tomaremos la referencia que cita Oriol Bohigas al aclarar la necesaria identificación de la especificidad del diseño, al mencionar para ello, que "Eugenio Trías en *La Filosofía y su sombra*, ha denunciado claramente el error de la explicación de cualquier tipo de discurso precisamente a un nivel distinto del suyo propio".⁴⁴

⁴² Ídem.

⁴³ En "El problema del significado", se comenta que "Esta especificidad es la materialidad del lenguaje con el que se expresa la arquitectura y queda delimitada por el hecho de ser físicamente aquella figura en que las formas han sido organizadas", *ibíd.*, p.29.

⁴⁴ Aunque el texto de referencia hacia Eugenio Trías se refiere a la metafísica y la diferencia temática es muy grande, el sentido de la cita resulta sumamente útil en la interpretación del diseño, en cuanto a su especificidad y sus implicaciones. Así, señala

Habría que reconocer, consecuentemente, que si la explicación del diseño requiere en primer término del reconocimiento del discurso que le es característico, y con ello queda delimitado su ámbito de actuación; por el mismo motivo, sus implicaciones no pueden ser analizadas a un nivel diferente.

Las acciones sociales en sus demandas, establecen y determinan a los objetos arquitectónicos y urbanos en su producción y en su consumo; el diseño no tiene capacidad de intervenir más allá de la definición figurativa de ellos, el único camino que tiene es la expresión en su propio lenguaje, porque éste es, finalmente, su único campo de actuación.

que "Resulta estéril buscar la explicación del discurso metafísico en un nivel diferente, por ejemplo, en el nivel sociológico, o sociopolítico. La sociología del conocimiento cree que cualquier discurso es expresión de unos contenidos sociales (lo cual es muy verdadero), pero cree también que esos contenidos constituyen "el contenido verdadero de dicho discurso". Bohigas, *Contra una arquitectura...*, op. cit., p. 32.

APOYO DOCUMENTAL

Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. Traducido por Martha Harnecker. México: Siglo XXI, 1967.

Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI, 2011.

—. *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista*. México: Ediciones Era, 1979

2.5. EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO, ¿PARA QUÉ?

EL CAMPO Y EL PROCESO DEL DISEÑO

¿Ante qué?, nos enfrentamos, al formular la pregunta del para qué del diseño arquitectónico. Porque por un lado, se encuentran las respuestas o interpretaciones de aquellas visiones del hacer con cuyos postulados se pretende mostrar que la realidad social, cultural y productiva en la cual se actúa es motivo de trabajo de esta actividad y, por tanto, es factible modificarla a través de ella y puede ser moldeada, al menos en algunos de sus componentes estructurales, en los términos que establece la propia disciplina.

La realidad de la que se pretende partir y en la cual se busca incidir, es así un mero pretexto para formular modelos teóricos o metodológicos sobre la práctica proyectual cuya estructuración y eficacia quedan basadas en la justificación de los resultados más allá de sus límites de actuación.

En ello, se aplica un valor adjetivado a la práctica que la valida sólo por su enunciado sea éste temático o tecnológico. O se la considera en su validez al adjudicarle la posibilidad de modificar otros niveles de la estructura social y productiva.

El valor de la práctica es entendido de esa manera, no por la calidad de lo diseñado, sino por el aparente valor del adjetivo, ejemplos de ello son los enunciados como los del diseño ecológico, diseño universal, etc. o lo mismo al adjudicarle a la acción del diseño la posibilidad de alterar aquello a lo que se ha destinado, considerando que es un resultado equivalente al producto materializado.

Así, un buen restaurant, será un restaurant bien diseñado y no uno en donde se coma bien, o lo mismo, una buena escuela es aquella que está bien diseñada, y no, una en donde se imparta una educación adecuada, o finalmente, una vivienda tendrá valor sólo por la forma o el procedimiento con el cual ha sido diseñada y no por constituir un ámbito y un ambiente que induzcan a su apropiación, en el sentido de hacerla parte del modo de habitar específico de quien la ocupa.

Pero también, porque nos encontramos, en un sentido diferente a lo anterior, por otro lado, a la consideración de que esta actividad no puede ser entendida de manera aislada a las relaciones de producción y del ámbito cultural en los cuales está ceñido su ejercicio, a modo de sistema autónomo y cerrado, sino por la consideración opuesta a entender el sentido de su ejercicio como un sistema abierto en un entorno de múltiples influencias transdisciplinarias, llena de incertidumbres, dudas e interferencias conceptuales y con imprecisiones en la definición de su campo de actuación.

Ahora bien, al optar por esta segunda opción sobre el reconocimiento de su condición de apertura, quedamos forzados a perder un cierto nivel de certeza y a abandonar todos aquellos postulados teóricos con los cuales se construía el marco operativo de su aparente consistencia, o estructura, y finalidad. Dado que no podremos aproximarnos al estudio del tema del diseño, ni con una definición que acabe con dicha apertura y ni siquiera con la pretensión de que pudiera lograrse una teoría unitaria y totalizadora que delimitara sus acciones.

De ahí, que el diseño, o más bien, las acciones del diseñador, para poder ser explicadas requieren que, en su sentido general, sean ubicadas en el ámbito de la producción referidas al proceso humano cuya tarea consiste en la generación consciente de las ideas e imágenes de las formas, independientemente de quien sea el ejecutor de la materialización de ellas, es decir, corresponde a la fase productiva en la cual se configura y se propone la condición formal de los objetos útiles o de los ambientes con los que se caracteriza una manera de habitar, en previdencia a su realización material.

Las acciones del diseñador están constituidas así como actividad cultural y son al mismo tiempo, un producto social y un campo de actuación productiva, en los cuales se enmarca la definición de las formas físicas y las imágenes del medio en que habitamos.

Tales acciones no son por tanto, espontáneas y de carácter individual, sino resultado de un proceso de la suma de intervenciones que están dirigidas a elaborar la configuración de aquello que se diseña, ya sean, los productos relacionados directamente con el dimensionamiento del cuerpo humano, o aquellos otros que como ambientes edificables envuelven nuestra corporeidad.

La acción figurativa identificada así, como motivo del diseño, tiene como condición el actuar en el interior de un proceso productivo que rige su razón de ser. De ese modo, su sentido no es la elaboración de una forma propuesta porque sí, como mera especulación imaginativa, sino que al mismo tiempo, es a través de la configuración que se propone, como se genera la manera de responder a la caracterización del destino de lo que ha sido demandado para producirse, tanto en lo simbólico, como en lo conceptual, así como, a la factibilidad de materialización que es exigida en la producción. Así se fusiona, la condición de configuración con la conceptualización de la finalidad y del destino de lo que se desarrollará en las siguientes fases del proceso productivo.

En todo ello, el punto clave y nodo fundamental de los procesos relativos al diseño reside en el paso que va, desde la manera en que se organiza la información ordenando y jerarquizando los datos que caracterizan a aquello que se pretende producir, hasta la primera concreción plasmada gráficamente de los rasgos que van identificando las imágenes con las cuales se llevará a cabo la configuración sobre la cual se está actuando.

Sin embargo, conviene aclarar que dichas imágenes no surgen como consecuencia de dichas acciones, sino que se irán presentando como referencias evocativas de experiencias visuales de quienes diseñan. Dado, por un lado, que

ya la propia demanda productiva implica la relación con ciertas imágenes a modo de referentes y, por otro, que entraran en juego los diversos bagajes imaginativos de los participantes en el desarrollo de dicho proceso.

Así, el proceso que identifica al diseño -y que engloba las actividades restringidas del diseñador-, queda constituido y es impulsado inicialmente por sus antecedentes históricos y culturales, enmarcado en las condiciones de producción.

No pretendiendo decir que este sea un proceso que se presenta o que se origina a partir de las condiciones actuales de producción, sino solamente señalar el hecho de que su presencia se da en ámbitos muy diversos y de escalas de intervención, dimensionalmente diferentes, como condición necesaria e imprescindible en los procesos de materialización.

Por ello, es quizás en el ámbito de la producción arquitectónica donde se encuentran antecedentes claros de este tipo de organización productiva, en la cual se separan las acciones de quienes en ello intervienen, quedando diferenciadas las fases que integran el proceso productivo por lo cual serán diversos agentes sociales los que participan en cada una de ellas, aunque no cuenten con fronteras claramente delimitadas.

El proceso de producción se da entonces como una cadena de comunicación en la que los diversos estadios de que se compone deben comunicar al siguiente lo que se pretende lograr. Así la demanda, comunica datos y su organización a las acciones del diseño, a través de este se comunican las características previstas para lograr la realización de la condición formal de aquello que se está realizando y se instruye a quienes lleven a cabo la fase de materialización, para finalmente, presentar el producto y preparar las condiciones en las que se hará el consumo.

Lo que caracteriza, en ese sentido, la generación de un proceso de producción es el deseo -y el anhelo- de obtención de algo inexistente teniendo o siendo poseedor de los medios para producirlo. La demanda de ello, se constituye así, como una demanda solvente cuyo propósito no sólo implica la realización de un producto, sino simultáneamente la inducción de quien irá a consumirlo.

En consecuencia, en las actuales formas de producción dominantes, ha quedado rota la unidad productiva característica de los procesos artesanales o de producción individual y se identifican ahora las diferentes fases porque en cada una de ellas el motivo del cual se ocupan es diferente.

Sin embargo, en la visión global del campo del diseño derivado de su finalidad es necesario precisar dos aspectos que caracterizan sus acciones, por un lado, se requiere aclarar que la referencia al quehacer del diseñador está relacionada con el ámbito del habitar humano y con los objetos que le dan identidad y, por otro, que su propósito no queda restringido a los aspectos utilitarios, sino que siempre estará ligado a la consecución de las cualidades estéticas de lo producido. Por más, que haya otras actividades relativas a procesos similares pero que no

cuentan con estas distinciones y por lo mismo no sean contempladas en la identificación de este campo y de su proceso.

LA PRÁCTICA PROYECTUAL DE LO ARQUITECTÓNICO COMO DEMANDA

Diseño y proyecto son términos que en el ámbito arquitectónico, académico y profesional, por su uso indiscriminado podría inferirse que son sinónimos o equivalentes sin necesidad de precisarlos. Sin embargo, como se ha pretendido aclarar en la primera parte de estas disquisiciones, el primero de ellos, o sea el del diseño, nos remite a las acciones en una campo de las actividades humanas que en su entendimiento requiere de una aproximación a su condición general, para de ahí poder derivar las particularidades que se derivan de aquello que les da motivo y lo adjetivan, sean por ejemplo: el diseño arquitectónico, el diseño industrial, etc. y que precisamente por tal particularidad es que se identifican el territorio y los materiales con los cuales trabaja.

Mientras, por otro lado, el término proyecto, también en su sentido adjetivado como proyecto arquitectónico, nos dirige hacia la condición de un producto que tiene una finalidad productiva específica, configura de manera detallada lo que se va a edificar y comunica las características que se le deberán dar a dicha edificación. Así acompaña la propuesta proyectual en su formulación relativa a las imágenes con las condicionantes tecnológicas y constructivas, para en su conjunto, integrar las instrucciones requeridas para su ejecución.

En ese sentido, el adjetivo que se refiere a lo proyectual y el sustantivo que denomina el hacer de la proyectación son utilizados para calificar la actividad y para definir la direccionalidad de lo que se hace en el ejercicio de la práctica arquitectónica. Ambos son neologismos derivados del verbo proyectar cuyo significado se relaciona con idear, imaginar, trazar o disponer de un plan de acción para lograr algo. Proyectar, no es pues un término aplicable sólo a las acciones del quehacer del arquitecto puesto que implica en su diversidad de aplicaciones prever lo que está relacionado con la ejecución en el tiempo con una dirección previamente determinada.

El desarrollo de la proyectación, desde la óptica de la producción arquitectónica, implica entonces el conjunto de acciones donde se configura una futura edificación, por ello, puede considerarse como una estrategia que se gesta ante la demanda de definición formal de un hecho habitable y es el medio a través del cual se generan las propuestas dadas a la virtualidad formal de una edificación acorde con su destino.

Siendo también, el sitio donde para lograr el desarrollo de tales propuestas, confluyen el saber teórico y el bagaje cultural de quienes lo han demandado y de quienes lo elaboran, pero que siempre, tendrán la condición de estar sometidas a

un diálogo aprobatorio sobre ellas. De tal modo que finalmente, la decisión edificatoria, nunca estará en manos de quien proyecta.

Con todo y a pesar de la indefinición de sus límites de actuación, por el entrelazamiento con las fases anterior y posterior a ella, podemos considerar que ésta fase se constituye con una autonomía relativa de las otras fases del proceso productivo, dada la validez de su temática en cuanto a que ella constituye la identificación de un hacer productivo específico del arquitecto, que en esta condición, dentro de la actual estructura socio económica y resultante de la división del trabajo, actúa de manera independiente de quien se encarga de la edificación.

De esa manera, si como punto de partida, se entiende que las actividades proyectuales se vinculan con los encargos sociales, se asume entonces consecuentemente que la práctica –como el ejercicio del diseño– ha surgido como respuesta a una demanda histórica y como parte necesaria de las condiciones productivas de una estructura social y económica. Y, no como se ha pretendido en variadas propuestas que la ubican como una acción aislada de creación individual.

De hecho, incluso podría generalizarse que la práctica proyectual en el marco de la producción arquitectónica, es decir, en aquello relativo a lo habitable, se ha gestado de un quehacer histórico que ha evolucionado acorde a las demandas de un estado histórico de desarrollo social y productivo a través del cual se va perfilando su particular discurso.

La identidad de la práctica del diseño o de la proyectación, se ha configurado así, inicialmente por su especificidad epistémica o discursiva, que significa la sustantividad de aquello de lo que se ocupa, y en segundo término, al constituirse como motivo de la demanda de un trabajo al que se le atribuye un valor de cambio impuesto por las circunstancias sociales que le impone una sociedad concreta.

Pero curiosamente, el valor de cambio, entendido como la relación que establecen los hombres sobre las cosas, que es atribuido al proyecto arquitectónico no reside sólo en la apreciación en que se desarrollan las condiciones de elaboración del trabajo en sí mismo, tales como el alcance establecido, el número de planos o cualquier otra circunstancia particular de dicho ejercicio, sino que tal valor, estará siempre ligado al valor simbólico del objeto que se está proyectando.

El proyecto, independientemente de su valor de cambio, no puede así, contradecir el sentido social del destino previsto para el objeto en el cual trabaja, aunque tampoco pueda garantizar que dicho destino se conservará. Pero a pesar de ello, el valor simbólico manifestado en los términos de la demanda productiva será el elemento que orientará inicialmente la operación proyectual. De tal manera, que el vínculo entre lo que se proyecta y lo que se espera del propio proyecto siempre estará presente.

Con todo, en lo que respecta a la producción arquitectónica, el proceso de proyectación, incluyendo el sentido de las propias actividades proyectuales, deberían pasar por una reformulación conceptual pues en las condiciones actuales de las relaciones productivas, se ha convertido en su entendimiento social, en un ciclo de carácter autónomo, indispensable para asegurar la previsión completa de aquello que será materializado.

ENTRE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA Y EL CONOCIMIENTO DE LO ARQUITECTÓNICO

En el proceso de realización de las obras de arquitectura, entendidas en su condición objetual y su finalidad habitable, en el cual confluyen el proyecto y la construcción de ellas, pero en el cual la fase proyectual es la que le otorga sentido y significado a la fase constructiva, implica que la actividad proyectual contemple las condiciones que hagan posible el accionar de la siguiente fase. Constituyéndose con ello un modo de racionalidad particular y específico.

Una racionalidad que visualiza y propone imágenes y ambientes en la condición de su materialización, en respuesta a las expectativas de existencia de un objeto. Pero la principal dificultad que tiene para poder describir sus características y su especificidad radica en la constante participación de muchos campos de conocimiento que incluso tienen formas de pensamiento diferentes y a veces hasta contradictorias.

Por ello, el hecho de que se diera en las tendencias actuales del pensamiento cognitivo, científico y técnico, la afirmación de su naturaleza en términos de hipótesis, es decir de conjeturas provisionalmente adaptadas para aproximarse al estudio de la problemática de que se ocupan, abrió nuevos acercamientos entre lo que se consideraba como los procedimientos de la ciencia y los que se catalogaban como empíricos, fueran de orden artístico o no.

De esa manera nos acercamos a la condición de que los hechos arquitectónicos también pueden ser connotados a modos de hipótesis, desde la demanda que presupone una hipótesis de la idea de forma del objeto, el proyecto que propone una hipótesis sobre un modo de habitar y la edificación que formula una hipótesis del consumo. Así se reestructura y reorganiza el pensamiento proyectual y se da fin al determinismo ingenuo que pretendía poder delimitar los sucesos anteriores y controlar los resultados futuros del proceso productivo.

Para que así como sucede en la cartografía geográfica donde es claro que un mapa de una región, no es la región en sí misma, en la producción arquitectónica, debiera asumirse que el proyecto no es el objeto habitable. Así, tanto el proyecto arquitectónico, como la propia obra de arquitectura quedan básicamente en la condición de constituir medios para lograr la consecución de un propósito más allá sus propios límites.

El fenómeno de lo arquitectónico así, no podría contemplarse solamente por su materialidad edificada, sean edificios, casas, calles o incluso ciudades, puesto que la producción de este campo es resultado de un proceso social que implica relaciones históricas, políticas, económicas, antropológicas, psicológicas y en general todos aquellos aspectos de carácter cultural.

Pero la cultura, también es un concepto cambiante, que se ha modificado en los últimos tiempos, desde la concepción de la realidad como aquella que es producto de la observación captada por los sentidos en la exterioridad de una percepción subjetiva, hasta una comprensión, en la cual, mediante la comunicación a través del lenguaje, se definen las relaciones de la interacción humana con el ámbito del habitar, generando las redes de sus significados. Siendo lo arquitectónico, la caracterización de la respuesta productiva al hecho de habitar, que es modificado continuamente acorde con las pautas históricas y definido, cultural y socialmente.

En esta perspectiva, el conocimiento de lo arquitectónico y de sus determinantes productivas sólo se logrará en la medida que sea posible aproximarse a las explicaciones de sus leyes de producción. Así quizás, a través del análisis de sus condicionamientos generales, económicos, políticos, ideológicos o incluso jurídicos pueda lograrse el acercamiento hacia las características y el sentido de su existencia, mientras que por medio del estudio de sus condicionantes específicas, sean tipológicas, tecnológicas y contextuales en relación a su entorno ambiental, se podría tener un acceso a las explicaciones de su configuración.

En la idea, de que de la manera en que definimos las cosas y nos acercamos al entendimiento de las complejas relaciones entre los seres humanos y la construcción de lo habitable, se irá conformando el pensamiento sobre el cómo las organizamos y en el cómo las diseñamos.

Finalmente, las posibilidades de obtener y generar un conocimiento en este campo de lo arquitectónico y su diseño, que denominamos diseño arquitectónico, nos llevan al planteamiento de la investigación como la herramienta cognitiva que nos permitirá construir un saber relativo a su caracterización productiva.

Un saber, que implica contemplar que la problemática epistemológica de la investigación ubicada en las posibilidades de estudio que presenta este campo radica en su finalidad. Es la reflexión del para qué. Es decir, la elaboración de reflexiones relativas a los fundamentos conceptuales del hacer, comprendido como el ejercicio de quien diseña, así como, a las transformaciones históricas y culturales de esta práctica.

La finalidad de la investigación en el campo del diseño arquitectónico, sería entendida y planteada así, en referencia a los objetos de estudio que abordan las prácticas humanas, sus hábitos y costumbres, sus relaciones de clase y las conformaciones culturales, aunados a la materialidad de los ambientes construidos y sus condiciones figurativas. Y no, exclusivamente, al análisis de la condición objetual de lo habitable.

APOYO DOCUMENTAL

Derrida, Jacques. *La verdad en la pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Ensayos varios de los integrantes del Taller de Investigación (generación 2011-2013), "La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño arquitectónico". Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura. Campo de conocimiento del diseño arquitectónico. DEP-FA, UNAM.

Fernández, A. Eduardo. «Arquitectura y materialidad.» En *Palabras docentes*, 150. Córdoba: Eudecor-Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la UNC, 1999.

García Olvera, Héctor. «Del proceso del diseño y el diseño como proceso.» V *Seminario Permanente "La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño de lo arquitectónico"*. México: DGAPA-Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011.

López Ramírez, Francisco Javier. *Reflexiones sobre la producción y el diseño de lo arquitectónico*. Tesis de Maestría, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM, México: DEPFA-IIH-FES Aragón, UNAM, 2012, 96.

Papanek, Victor. *Diseñar para el mundo real*. Madrid: Blume, 1973.

Zimmermann, Yves. *Del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

**SOBRE LAS
CARACTERÍSTICAS
DEL PROCESO DE
DISEÑO
ARQUITECTÓNICO**

3.1. EL ESTADIO DE LA CONCEPTUALIZACIÓN

Para Herbert Read, en *Orígenes de la forma en el arte*, siempre estará presente "una voluntad de forma independiente" que hace sobrepasar la función utilitaria de los objetos, para constituir su condición simbólica. Pero, ante ello se cuestiona ¿por qué ha de tener la forma una significación simbólica? y, plantea en respuesta que "la conciencia misma del hombre es formal, es decir, que la experiencia, -de una vivencia cualquiera-, es entendida sólo en la medida en que ésta se presenta a la conciencia como forma".⁴⁵

Y, continúa, citando a Kant, que éste señala: "Desde el comienzo la conciencia es una actividad simbolizadora. De aquí que nunca encontremos en ella nada que sea simplemente "dado" sin significado y referencia más allá de sí. No existe contenido que no sea interpretado de acuerdo con alguna forma".⁴⁶

Esta afirmación Kantiana, sigue diciendo Read, "implica que todo acto cultural comienza con una «voluntad de forma», y lleva implícito «el factor propósito» como una necesidad en cualquier acto creativo, por tanto, no puede plantearse simplemente como una reacción involuntaria o instintiva".⁴⁷

No podemos así, reconstruir ni plantear aquel "momento" de la valoración temática que da inicio a la actividad proyectual, sin considerar en ello, una actitud interpretativa de los factores que en principio se nos presentan como condicionantes del diseño. Hay sin duda, en todo ello, una concepción del objeto, que se va perfilando a medida en que avanzamos en la comprensión del problema y en la organización de sus características cuantitativas y, sobre todo, cualitativas.

Este avance, sobre lo que entendemos que el objeto será -o está siendo-, va constituyendo una visión conceptual-formal que se irá precisando a lo largo del proceso y que, como mencionamos citando a Gregotti, "lo sobresaliente, en todo ello, es que en la medida que se va precisando el concepto también se irá precisando la figura".⁴⁸

Por tanto, en este estadio de conceptualización, se generarán los primeros rasgos figurativos del objeto, en una acción reinterpretativa de su significado, que dará pie a la propuesta proyectual que se desarrolla. La conceptualización, es

⁴⁵ En un capítulo referente a las artes plásticas señala cómo esta condición de "voluntad de forma" es lo que hizo posible el arte rupestre, no como un intento de copiar la realidad sino como interpretación de su significado. Véase Read, *Orígenes de...*, op. cit.

⁴⁶ Immanuel Kant, de su libro *Crítica a la razón pura*; citado por Herbert Read, ibíd.

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ En el apartado de la "Elaboración y transmisión del proyecto", en Gregotti, *El territorio...*, op. cit., p. 25 en adelante.

entendida así, como una primera visión global del problema que conlleva en su formulación la interpretación del mismo, pero sobre todo, que implica ya, un propósito -al menos incipiente- de cómo llevar a cabo el proyecto.

Esta formulación inicial del objeto, en proyecto, que requerirá de un registro gráfico -esquemático- en donde las imágenes no implican el uso de un código representativo, de comunicación a otros, pues básicamente son apuntes o notas de comprensión personal, identifican los rasgos de la idea-imagen central de la cual se partirá. En ella, como en una suma de transparencias, se irán acumulando los datos más significativos del primer estadio, interpretados ya como conclusiones de diseño y, significarán a su vez, la definición de una postura proyectual ante tres elementos básicos de la conformación del objeto que se proyecta: la relación con el sitio en donde se ubica; el significado del habitar al que se destina; y la base lingüística del vocabulario arquitectónico por utilizarse.

La conjugación de estos elementos, en toda la gama de alternativas que presentan, abre de principio un panorama de enormes proporciones dentro del cual tendrá que seleccionarse lo que se va hacer. Los conceptos arquitectónicos del objeto, no son así, una solución proyectual, sino, solamente, una reacción ante el tema y una pauta -ideológica- de lo que implicará su propuesta.⁴⁹

A partir de ahí, podrán plantearse, ciertos análisis sobre las opciones que pudieran adoptarse en algunos de los rasgos característicos del objeto, o incluso diversas condiciones en el manejo del lenguaje y del vocabulario formal, como posibilidades a desarrollar, pero todo ello, quedará supeditado a un juicio valorativo sobre el significado arquitectónico del objeto.

El carácter general del proceso y, en particular, de cada uno de los estadios que lo componen es interpretativo, por ello, es la integración de una toma de decisiones que van definiendo, paulatinamente, la postura arquitectónica adoptada. Con todo, aun teniendo en este avance, un acercamiento básico en la proyectación, no se ha consolidado todavía lo que será propiamente la propuesta

⁴⁹ En "Metodología y tipología", para aclarar y reforzar este concepto del "salto al vacío" que tanto preocupa a quienes elaboran «métodos de diseño», Bohigas comenta que "ni siquiera en la pura investigación científica se produce la exacta e inmediata sucesión del análisis de datos a la síntesis de un nuevo producto o descubrimiento formal. Por en medio hay un proceso de diversas hipótesis que van siendo sucesivamente comprobadas. En toda actividad creativa hay siempre un salto al vacío, una hipótesis previa". Véase Bohigas, *Contra una arquitectura...*, op. cit., pp. 100-102.

proyectual. La proyectación,-en referencia al concepto de *gestaltung*- conlleva la simultánea acción intelectual y manual de concepción más plasmación, de ahí, las referencias al siguiente estadio.

Sin embargo, la concreción de la propuesta proyectual, aun contando con el hecho de poder derivar de un mismo concepto arquitectónico diversas hipótesis de diseño, implica una acción fundamental y característica de la actividad proyectual que fungirá como el enlace -o puente- entre la formulación conceptual del objeto y su expresión gráfica.

Esta acción metodológica -identificativa de la proyectación- se constituye, en el comúnmente llamado "salto al vacío", que aunque ha generado múltiples reflexiones para cómo eliminarlo o esclarecerlo, ya sea, por su condición de subjetividad o su aparente carácter intuitivo, es en realidad el acto clave del proceso.

Intervendrán en su trayecto, todas y cada una, de las características y circunstancias del diseñador. La actuación de éste, es la actuación de un "instrumento proyectual", sin el cual, no sería posible darle forma al objeto. Tiene que ver en ello, la formación personal y disciplinar que tenga, por tanto, la ideología arquitectónica con la que actúa y el repertorio formal que posea como el bagaje de imágenes a las que puede recurrir. Con dicha acción, establece, el marco de sus límites y de sus posibilidades, y, tendrá la llave, para continuar avanzando en el proyecto.

APOYO DOCUMENTAL

Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1967.

3.2. LA SISTEMATIZACIÓN DEL PROCESO

LA FINALIDAD DEL DISEÑO

Analizar e incluso llegar a explicitar -como se ha pretendido- las acciones con las que el diseñador lleva a cabo el proceso proyectual, no tiene, ni remotamente, el propósito de fundamentar o siquiera inducir la formulación de una metodología de la proyectación. Lejos de ello, lo que se ha planteado, por el contrario, es la necesidad de asimilar la condición de apertura característica de todo proceso creativo, como es el caso del que corresponde al diseño. Pero esta apertura, no significa que el diseño sea producto del azar sino solamente que no sigue una pauta prefijada en su elaboración y no sigue, por tanto, una línea determinista en el desarrollo de los diferentes estadios del proceso.⁵⁰

Sin embargo, hay que reconocer que la insistencia de proponer metodologías sigue siendo fuerte y, que a menudo, incluso se llega a señalar, que el avance del diseño depende de un enfoque "científico" que implicaría un mayor estudio de ellas. Al parecer así, en el ámbito de la arquitectura y del diseño en general, la polémica sobre la fundamentación de las actividades proyectuales sigue vigente y continúa debatiéndose entre las condiciones que generan el proceso de la proyectación y la actitud teórica con la cual debe abordarse.

En esta polémica sobre la determinación de la forma, que de alguna manera se liga con el tema de las posibilidades de influencia del autor,⁵¹ se plantean algunas consideraciones que es necesario precisar. En primer término, reiterar que el diseño forma parte de un proceso de producción, y que por ello, no es ajeno a las condiciones que éste impone en la realización del objeto que se produce. Pero, aún más, que como tales procesos de producción se enmarcan dentro de las condiciones sociales, culturales, económicas, políticas, etcétera. En las cuales es llevado a cabo, dependen y están circunscritos, a un marco de determinaciones que los delimitan en sus acciones. El diseño queda así, como una actividad secundaria y totalmente sometida a condicionantes externas a su propio campo.

⁵⁰ En el apartado "El equívoco de la predeterminación funcional", Bohigas, Oriol. *Proceso y erótica...*, op. cit., pp. 103-111.

⁵¹ En relación a las posibilidades de influencia del diseñador, se identifican dos posiciones diferenciadas: la de Bruno Zevi, que centra la absoluta autoridad del diseño en el diseñador y elimina como entorpecimientos marginales las otras fases del proceso productivo; y la de Gregotti, que acota esta autoridad dentro de los límites de la "formación de un sentido general" del ambiente físico o entorno habitable, cuya realización obedece a un proceso mucho más complejo, *ibíd.*, p. 96.

Una segunda consideración al respecto, y que se encuentra implícita en la anterior, está, en lo que se ha mencionado, como la necesidad de acotar "el campo restringido" del diseño que nos ubicaría en su finalidad y por tanto, en sus implicaciones. Consideraciones, sin las cuales, el proceso de diseño es descontextualizado y en consecuencia, su análisis y sus planteamientos llevarían a conclusiones que van más allá de sus posibilidades.

Lo anterior, como lo señala Oriol Bohigas en referencia a aquellas tendencias que pretenden negar la sustantividad de la fase proyectual al no haberse planteado claramente las limitaciones impuestas a este campo, caen en una sobreestimación de sus alcances y desvirtúan la naturaleza del proceso del diseño.⁵²

"En realidad, -tomando en cuenta que nos estamos refiriendo al campo restringido del diseño, al que estrictamente se refieren los términos «diseño» y «arquitectura» utilizados en este análisis-, se trata del desconocimiento de que la actividad del diseñador no abarca la totalidad del proceso productivo y de que, por tanto, no puede en absoluto controlarlo. En cambio, en su reducido campo, -concediéndole una sustantividad clara y reconociéndole unos instrumentos propios- sí puede actuar a fondo, aportando en él su propia actividad progresista. Y sólo así, podrá tener una posibilidad de influencia, -a veces directa, a veces indirecta, pero siempre reducida y delimitada- hacia los otros estadios del proceso productivo a los que se encuentra encadenada".⁵³

En esta condición, es en donde se puede plantear una cierta sistematización del proceso proyectual, sin deformaciones de campo y sin alteraciones a sus límites y a sus posibilidades; sin embargo, aún hay algunos aspectos a considerar. Se ha dicho, que en el proceso de diseño intervienen un conjunto de factores que actúan como el marco en donde se lleva a cabo la toma de decisiones sobre la forma del objeto, en el cual, se presentan algunos elementos que permitirían establecer un cierto ámbito de deducciones lógicas, pero no hemos mencionado, que también existe otro tipo de circunstancias no previsibles.

⁵² La tesis principal del fragmento está centrada sobre la necesidad teórica de reconocer la "sustantividad" de la arquitectura en su actividad proyectual, para a partir de ello, analizar su contenido y su significado. Bohigas, *Contra una arquitectura...*, op. cit.

⁵³ El autor refuerza este planteamiento al señalar que "Sí el entorno es a la vez físico y social y es todo él una unidad con fuerte coherencia interna, resulta difícil influir aisladamente sobre las "cosas", ibíd., p. 28.

Con ello, no sólo queremos decir que la presencia del diseñador y sus circunstancias son un factor más, a considerar en el desarrollo del proceso, sino que además, habría que contemplar la relatividad implícita en la formulación de las acciones del diseño y el planteamiento que las origina. Es decir, entre la presentación de los datos del tema, -expresados en los términos de su demanda-, y la relación dialéctica que se establece, entre ellos y la forma en proyecto.⁵⁴

Sobre esta situación, Bohigas hace notar dos observaciones importantes; la primera, dice es "que no hay posibilidades de enumerar «funciones» si antes no existen algunas previsiones formales y, que una decisión formal puede modificar totalmente las funciones".⁵⁵ Así, lo que comúnmente se entiende por «el programa de necesidades» en realidad no existe como base y origen de la acción proyectual sino lo que realmente se provoca es "una relación muy sutil de orden dialéctico entre función y forma".⁵⁶

"En la práctica del diseño esto se comprueba muy fácilmente. No es cierto que para diseñar una tetera como pretende Alexander, -se parta exclusivamente de aquella famosa lista de exigencias positivas y negativas-. Anterior a ello, hay una predisposición a una propuesta formal, nos atreveríamos a decir, incluso, una adecuación a una tipología que es más o menos preestablecida. No existe un «programa» previo en abstracto, cuando los arquitectos nos quejamos que nunca los clientes -o, en su caso, los docentes- no nos dan el programa de necesidades suficientemente elaborado, cometemos una ingenuidad. El programa sólo existe después de ser más o menos formalizado. La arquitectura nace de una dramática dialéctica entre ese programa en gestación y las ideas formales asimismo en gestación".⁵⁷

Por ello, nos hemos referido, en la descripción de los factores que intervienen en las propuestas de diseño, a la presencia de los factores programáticos como uno de los elementos -o materiales- con los cuales se define la forma de los objetos. Así, la relación dialéctica función-forma quedará contemplada en la formulación que se ha propuesto para el proceso de diseño, pero no, en una condición determinista.

La segunda observación, mencionada por Bohigas, es relativa al mismo concepto de «función» y de «necesidad»; es común señala, que nos refiramos en estos términos a condiciones meramente de carácter físico, aun cuando se afirma que

⁵⁴ Véase sobre ello el capítulo "Ordenamiento metodológico", en donde se propone que, la relación dialéctica de la necesidad y la posibilidad, actúa como generador de la forma. En Oléa, Oscar, y Carlos González Lobo. *Análisis y diseño lógico*. México: Trillas, 1977.

⁵⁵ Bohigas, *Proceso y erótica...*, op. cit., p. 104.

⁵⁶ Ídem.

⁵⁷ Bohigas, *Contra una arquitectura...*, op. cit., p. 101.

las condiciones de una demanda incluyen aspectos de orden psicológico, cultural y hasta de gustos o preferencias formales de tipo personal.⁵⁸

Ante ello, habría que comentar, en primer término, el sentido cultural y, por lo mismo relativo, de lo que implican las relaciones funcionales de un objeto. Es claro, que en la demanda existe ya una forma de entendimiento sobre las características de organización del propio objeto que incidirá en su configuración, sin embargo, la interpretación que de ello se hace obedece tanto a una cierta prefiguración o una cierta experiencia particular de quien lo solicita, como, a la manifestación de diferentes "formas de vida" en cuanto al sentido del habitar. Así, la condición del cómo habitar, no es una situación determinante del proceso, sino una característica del objeto que se concreta en una "propuesta" de cómo hacerlo a través de la figura.⁵⁹

Además, como lo mencionan Olea y González Lobo... "al intentar describir el fenómeno, -refiriéndose a los términos de la demanda, como inicio del diseño- lo primero que debemos advertir es su «multidimensionalidad»".⁶⁰

Concluyendo "tendremos así que admitir que la relación sujeto-demanda se presenta como algo no necesariamente coherente, ya que incluso hay ocasiones en que se manifiestan como términos antagónicos aun cuando simultáneos en su acción para que el objeto sea posible".⁶¹

De ahí, que si organizar datos de un campo relativamente homogéneo sea una labor bastante difícil y llena de múltiples implicaciones, hacerlo en una sobre posición de campos, resulta, sino una labor prácticamente imposible, sí una tarea tan prolongada que anula la pertinencia que se requiere de una propuesta proyectual. Hay, por tanto, en todos aquellos intentos de hacerlo de esta manera, una simplificación de la temática del diseño al tratar de convertir todo a «funciones», así como, un desconocimiento de su finalidad.⁶²

Con ello, creemos, se genera una condición diferente en el inicio y en el desarrollo del proceso, primeramente, porque las consideraciones semánticas de la expresión arquitectónica son un factor fundamental en ella y porque el significado de los objetos va mucho más allá de una simple expresión de su cierta funcionalidad.

⁵⁸ Bohigas, *Proceso y erótica...*, op. cit., p. 106.

⁵⁹ En "El problema de la esencia del hábitat"; Gregotti, *El territorio...*, op. cit., p. 52.

⁶⁰ Oléa y González Lobo, op. cit., p. 24.

⁶¹ Ídem.

⁶² Pero incluso sobre el valor de las funciones, como dice Bohigas, surgen además otras dudas al respecto. Por ejemplo la del valor funcional de las formas descontextualizadas. Observando edificios antiguos descubrimos que a menudo una misma forma ha cobijado válidamente diversas funciones, en Bohigas, *Contra una arquitectura...*, op.cit., pp. 98-99.

A partir de ahí, hay que advertir, que ahora no se trata de exponer una serie de conclusiones de ordenamiento de acciones, ni mucho menos de reglas de actuación que produjeran resultados seguros e infalibles. El camino, es de carácter fundamentalmente experimental y será sólo un ordenamiento sistemático entre los límites y las posibilidades que se presentan en la intervención del diseñador.

Así, la posibilidad de traducir una actitud crítica del diseñador en la forma del objeto es quizás una alternativa digna de explorar. "La definición de una ideología en el diseñador está llena de equívocos, -señala Bohigas-, pero hay que intentarla".⁶³ "En realidad, el punto de arranque de la participación del diseñador será aquel en que para el propio avance del proceso productivo se requieran unas decisiones cuya operatividad radique precisamente en el proceso de elaboración de la forma y se formulen como consecuencia de lo que hemos llamado una «ideología» [...] Toma entonces una relevancia especial el tema del lenguaje arquitectónico y sobre todo, sus posibles valores de evocación".⁶⁴ Finalmente, hay que hacer una consideración fundamental, en todo lo anteriormente planteado, sobre todo, si pretendemos que ello tenga una posibilidad de aplicación en la práctica. Hasta ahora toda acción de diseño ha implicado siempre un conocimiento tipológico y una cultura arquitectónica, como bagaje de imágenes, y ningún tema, es abordado sin antecedentes y sin una actitud frente a las soluciones existentes.⁶⁵

Así, pues, habría que resaltar, que lo importante de un proceso creativo reside en su finalidad, o su propósito. Guido Canella, -citado por Bohigas- señala dos finalidades características del diseño; una, "es la carga expresiva y significativa que da el diseñador a la forma del objeto",⁶⁶ es decir, la condición interpretativa que se requiere en la actividad proyectual y, la segunda, "es la posibilidad de incidir imaginativamente en una propuesta cultural más allá de los datos que proporciona un análisis de la realidad".⁶⁷ Estos aspectos, nos llevan así, a las últimas consideraciones respecto a la estructura del proceso proyectual: el necesario cuestionamiento de los datos originales, para que desde su formulación arquitectónica puedan irse generando «hipótesis formales» o

⁶³ Y siguiendo a Gregotti, Bohigas sostiene que "No hay duda que cada día nos damos más cuenta que nuestro sector, el campo estricto del diseño, se encuentra precisamente en las relaciones entre ideología y lenguaje"; *ibíd.*, p. 35.

⁶⁴ La consecuencia natural de la tesis anterior. *Ídem.*

⁶⁵ En el apartado "Método y tipo", es donde se define el concepto de tipo y se establece su condición de requerimiento dentro del proceso de diseño. Véase Bohigas, *Proceso y erótica...*, op. cit., pp. 159-169.

⁶⁶ Bohigas, *Contra una arquitectura...*, op. cit., pp. 99-100.

⁶⁷ Guido Canella, en su artículo "Mausolées contre computers", señala que incluso el aspecto «monumental» de un objeto, es una de las finalidades del diseño y no tiene nada que ver con los métodos sobre su elaboración. Citado por Bohigas en "Metodología y tipología"; *ibíd.*, p. 99.

interpretaciones conceptuales de lo que será la forma del objeto; y sobre todo, el recorrido que implica el diálogo proyectual, entre dicho concepto y la figura que lo concreta. Entendiendo que en esta última acción se produce el llamado «salto al vacío». Pero, como aclara pertinentemente, O. Bohigas, "este «salto al vacío» no es sólo una necesidad metodológica. Es además, la misma esencia del proceso creativo. Ese «vacío» a menudo no es tan vacío [...] El diseño no es sólo la consecución de un deseo consumista sino el logro de unas propuestas nuevas, la realización de una actitud imaginativa, a partir de lo que ya conocemos".⁶⁸

EL RECORRIDO DEL PROCESO: UN PRINCIPIO DE ORDENAMIENTO

Asumir entonces, que la actividad proyectual implica un campo de acción específico, fundamentalmente de carácter lingüístico -que identificamos como el campo restringido del diseño-; que este campo, se encuentra lleno de interferencias; que por su condición dentro del proceso productivo se sitúa en una circunstancia de relación con el objeto proyectado, como acciones determinadas y determinantes; que su carácter es preponderantemente interpretativo, y por último, que su base metodológica radica en la capacidad del diseñador para realizar el diálogo proyectual con el cual se elabora. Implica solamente un intento de identificar la caracterización del ámbito de elaboración de las actividades proyectuales y las circunstancias a que está sometido su ejercicio, como las condiciones teóricas desde las cuales, abordamos la realización del proceso de diseño.

No con una actitud contraria, respecto a las posibilidades de una estructuración de las acciones correspondientes a los diversos estadios del proceso, o hacia propuestas éticas que orienten la actividad proyectual hacia ciertos supuestos establecidos para ello; sino contemplando, que el proceso de diseño será siempre un sistema abierto a la realidad cambiante y dependerá en su propósito final de las intenciones culturales e ideológicas del grupo social responsable de que se lleve a cabo.

Sin embargo, es claro, que debemos tener una visión global de lo que en el proceso de diseño sucede. Aunque, con todo ello, sólo se constituyan ciertas indicaciones metodológicas, cuya interacción y jerarquía dependerán de la actitud de quien o quienes actúan en el transcurso de su desarrollo.

⁶⁸ Esta es la segunda condición mencionada por Canella en el artículo; por ello, señala Bohigas en su crítica a los métodos del diseño, "El furor metodológico corre el peligro de quedarse en una situación aséptica, neutra, sin tomar partido por lo realmente importante de un proceso de creación: su finalidad, su propósito", ídem.

El proceso, en síntesis, implica en primer término, una traducción -por así decirlo- del contenido de la demanda inicial, comúnmente expresada verbalmente a términos arquitectónicos; es decir, a la caracterización que define propiamente la demanda arquitectónica.

Esta definición, que conlleva la primera actitud del diseñador ante el tema, se refiere a la identificación de todos aquellos datos que se derivan de la valoración cuantitativa y cualitativa, de lo que hemos llamado, los factores determinantes del diseño. De este análisis, y su interpretación, podrán aparecer ciertas características de la forma que podemos formular como conclusiones de diseño. En ellas, destacarán, las condiciones de magnitud del objeto; las condiciones relevantes de la organización y usos de los espacios arquitectónicos; las relaciones contextuales del objeto en proyecto; pero, sobre todo, las bases semánticas de la expresión arquitectónica en que se trabaja.

Con todo ello, se irá perfilando paulatinamente, la configuración del concepto-arquitectural, con el cual, entendemos lo que el objeto será a través de su proyecto. En esta concepción proyectual, destacan dos condiciones: una, que para que estas imágenes sean arquitecturables requieren partir de otras imágenes que ya lo han sido; es decir, que sean imágenes tipológicas. Pero, como la tipología no se refiere al llamado (muy cuestionablemente) género de edificios, sino a los rasgos figurativos que toma la expresión arquitectónica, será sobre estos rasgos en donde se irán fijando las características de la figura que es elaborada.⁶⁹

La segunda condición, se refiere al contenido de los rasgos figurativos; este contenido tendrá como referencia tres aspectos constitutivos de la imagen del objeto:

- a) Sus diversas relaciones con el sitio en donde es ubicado (topografía, clima, paisaje, etcétera);
- b) Sus relaciones internas u organizativas del espacio, que se derivan de la forma de habitabilidad que se pretende (organización espacial continua, de claustro, de transparencia, por jerarquía, etcétera), y;

⁶⁹ El concepto de tipo y, consecuentemente, el de tipología son analizados y esclarecidos en el apartado "Tipo, uso y significado", del capítulo "Complejidad estructural y funcional de los tipos", donde Gregotti aclara la constitución del "tipo" a diferencia del "modelo", sobre lo cual señala "En todo caso, el concepto de tipo tiende a organizar la experiencia según esquemas que permitan operar sobre ella de forma cognoscitiva y constructiva reduciendo a un número finito de casos (en cuanto a esquemas más o menos amplios) la infinidad de los fenómenos posibles", Gregotti, *El territorio...*, op.cit., pp.167-170. Puede consultarse también "La tipología arquitectónica", en Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973, pp. 29-48.

- c) Sus referencias semánticas, es decir, de selección de un cierto vocabulario arquitectónico (preferencias preestablecidas, de carácter personal, sobre los tratamientos por aplicar en la ambientalidad de los espacios, los elementos arquitectónicos particulares, por escala o proporción, materiales constructivos, etcétera).

El conjunto de estos rasgos figurativos, en su expresión esquemática, configurarán la postura proyectual asumida, al valorizarlos y decidir sobre la jerarquía o nivel de incidencia que tendrán en la forma del objeto; ya que, cualquiera de ellos será el tema del proyecto. Con esto, se abre así, una amplia gama de alternativas en las cuales, aun partiendo de un mismo planteamiento conceptual, su desarrollo implicará tener que recorrer un camino exploratorio a través de ellas.

Se partirá entonces de esquemas preliminares, de obvio contenido tipológico, planteados como "hipótesis de diseño"; es decir, presentadas a título provisional como nuevas ideas interpretativas del objeto y que aun no estando justificadas en absoluto, representan meras anticipaciones de la propuesta proyectual.⁷⁰ Sobre estas expresiones gráficas exploratorias, se extraerán conclusiones deductivas acerca de su pertinencia o no, al compararlas con el primer marco de conclusiones de diseño elaborado en función de los datos de la demanda.

Tales conclusiones, al actuar como filtros proyectuales irán probando o desaprobando las hipótesis planteadas; sin embargo, como a lo largo del proceso se actuará a manera de un péndulo que recorre desde el inicio hasta el punto de avance logrado, en un ir y venir constante, las conclusiones filtrantes podrán ser alteradas por nuevas consideraciones y modificar así el marco de referencia inicialmente planteado. Para abrir con ello nuevos caminos por explorar.

Sin embargo, una vez aceptada la compatibilidad de los esquemas elaborados en relación a todas sus condicionantes y, siendo manifestada en ellos la intencionalidad de la expresión arquitectónica que se persigue, quedará plasmada una síntesis gráfica del objeto proyectado. De ahí en adelante, el camino es aún arduo y, siempre exploratorio e interpretativo, pero significará ahora, impregnar a la imagen de todos los aspectos cualitativos del diseño que se expresarán en la forma del objeto.

El ejercicio de la composición adquiere así su papel preponderante en el proceso. Se podrán aplicar, entonces, todas aquellas ideas de relaciones entre el fondo y la figura, el manejo de las proporciones, los trazados geométricos, en fin todos aquellos instrumentos derivados de la geometría que constituyen una parte

⁷⁰ Las ideas relativas a la formulación de "hipótesis de diseño" son tratadas por Bohigas mediante una propuesta sobre el proceso tipológico en la determinación formal, utilizado como un proceso crítico. Ver Bohigas, *Proceso y erótica...*, op. cit., pp. 170-179.

fundamental del oficio de la proyectación. Pero curiosamente, los esquemas arquitectónicos, -plantas, alzados, cortes, etc.-, realizados en este estadio del proceso, son los que a su vez, aunque en circunstancias diferentes, se han presentado, en los primeros estadios, como el origen o motivación de las primeras acciones o reacciones que se tienen ante un tema. De ahí, que el sentido del movimiento pendular, del que hemos hablado, se constate nuevamente, aunque ahora en la condición de una transposición de un proceso a otro. La materia arquitectónica existente adquiere así también su consideración de material proyectual.

Pero, finalmente, el diseño se realiza con el propósito de que el objeto proyectado, pueda ser construido; es decir, que en su proyecto se manifiesten todas las características de su constructibilidad. Y si bien es cierto, que para ello, no son suficientes las acciones del diseñador, en su campo restringido, pues la propia definición de la forma del objeto implica la intervención de otras disciplinas, éstas actuarán orientadas por una finalidad común que es precisamente la generada en la acción proyectual. Los grados o niveles de incidencia de cada una de estas disciplinas adyacentes dependerá de la complejidad de la edificación, pero todas ellas estarán siempre presentes, desde un nivel incipiente en los primeros esquemas, hasta su mayor grado de precisión posible en la comunicación del proyecto para que éste tenga la factibilidad de ser materializado.

Simplemente recordemos, que en el último estadio del proceso, el proyecto tal como es expresado en su forma y contenido final, se dirige hacia un objetivo subsecuente, el de la comunicación de un conjunto de indicaciones, para que la obra sea correctamente ejecutada, según lo realizado en el propio proyecto. El recorrido en el proceso proyectual será siempre una intensa actitud en la exploración de la imágenes, surgirá de ellas y terminará proponiendo otras.

Todo esto, enmarcado en la función de definir formalmente el entorno habitable a través de su figura. Este es su propósito y su finalidad. Por ello Gregotti nos dice que finalmente "La proyectación se presenta, como una respuesta significativa ante el problema del hábitat humano, en cuanto a la forma del ambiente físico de éste. Pero su concreto modo de ser consiste en realizarse en consonancia con la situación histórica de los materiales con que se produce";⁷¹ así, el estudio constante de la materia con la que el diseñador trabaja, de los límites y las posibilidades de actuación en su "campo restringido", de las características del lenguaje que utiliza, de la ideología de quien lo ejecuta y de todos aquellos nexos que se hacen posible en su práctica; constituyen, sin duda, un campo fundamental de la investigación arquitectónica.

⁷¹ Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

DEMANDA PRODUCTIVA

FASE ANTERIOR (que da origen al diseño)

Decisión de tipo **social** (política) sobre la existencia de un objeto arquitectónico y de la aplicación de los recursos para su realización.

Definición de los requerimientos que el objeto al ser materializado deberá cubrir.

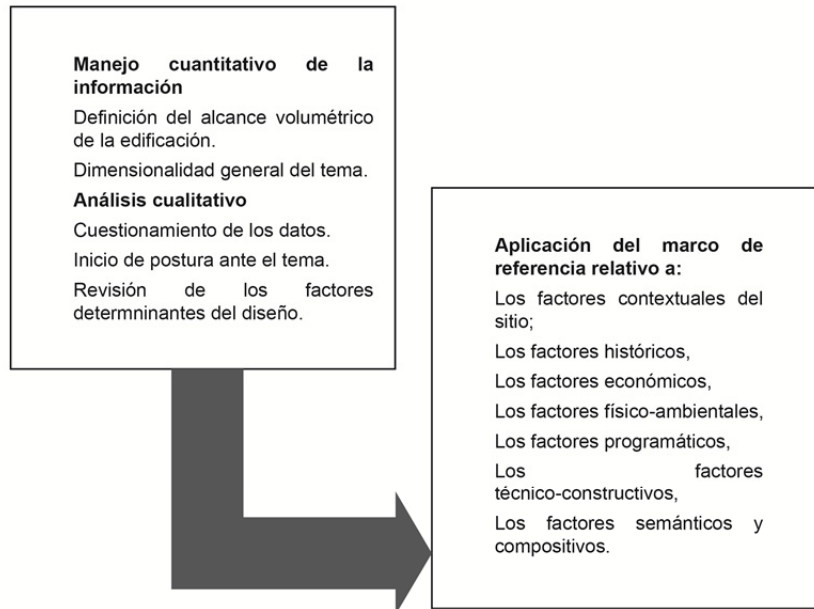
Planteamiento del objeto en términos de carácter **verbal** (es decir, en términos no expresados figurativamente).

FASE PROYECTUAL

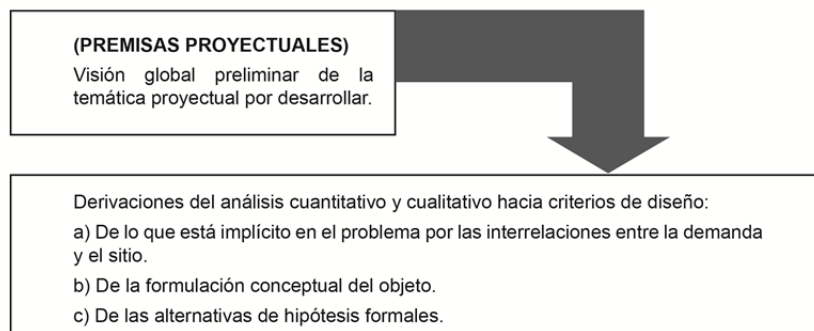
1 ESTADIO DE DEFINICIÓN DE LA DEMANDA ARQUITECTÓNICA

Traducción de una solicitud concreta de espacios arquitectónicos hacia términos arquitecturables (figurativos) a través de la concreción resultante del análisis e interpretación de los factores determinantes del diseño.

1.1. DIAGNÓSTICO Y ANÁLISIS CRÍTICO DEL TEMA Y SUS CARACTERÍSTICAS



1.2. CONCLUSIONES DE DISEÑO



2 ESTADIO DE CONCEPTUALIZACIÓN

Toma de posición ante el tema
Primera confrontación con la lingüística arquitectónica del objeto.
Revisión de imágenes tipológicas (imágenes mnémicas y eidéticas).

Interpretación arquitectónica del tema con base en las conclusiones de diseño.

Lo que entendemos que el objeto debe ser, en sus rasgos de carácter figurativo, ambiental y organizativo.

Esquematización abstracta de la respuesta proyectual.

Ordenamiento del criterio de diseño:

- en relación con el sitio
- en relación con el suelo
- en relación con el lenguaje

3 ESTADIO DE ESQUEMATIZACIÓN

3.1. HIPÓTESIS DE DISEÑO

Formulación inicial del diálogo proyectual
Selección y aplicación de un vocabulario arquitectónico.
Identificación de rasgos tipológicos.

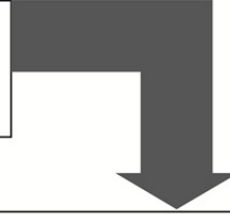
Planteamiento de diversas alternativas para abordar los planteamientos de la conceptualización asumida.

Generación de hipótesis formales, expresadas en diversos esquemas compositivos y de organización espacial.

Identificación de los rasgos lingüísticos de la expresión arquitectónica, como presupuestos formales.

3.2. PARTIDO ARQUITECTÓNICO

Ejercicio preliminar de la composición.
Postura arquitectónica.
Proceso de graficación, no sistematizado.



Esquema filtrado e idea arquitectónica "base".
Expresión gráfica mediante el uso de códigos de representación arquitectónicos comunes.
Involucra propuestas sobre:
Relación con el contexto.
Volumetría-Escala.
Vocabulario arquitectónico.
Organización espacial y de actividades.
Estructura portante.
Tratamiento ambiental.

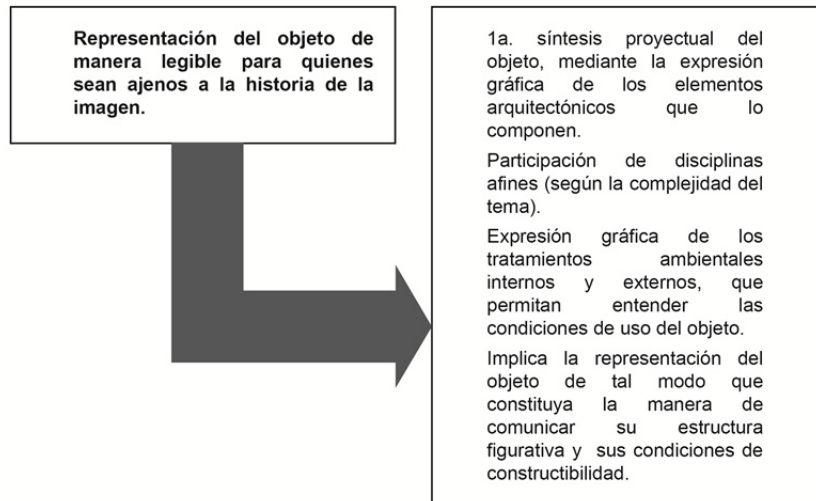
3.3. EXPERIMENTACIÓN Y COMPROBACIÓN

Desarrollo del ejercicio compositivo.



Diálogo proyectual de acercamiento a la propuesta definitiva sobre la configuración de los elementos arquitectónicos a través de diversas "pruebas de filtrado".
Revisión de las conclusiones de diseño y los resultados obtenidos.

3.4. ANTEPROYECTO



4 ESTADIO DE COMUNICACIÓN



Ilustración 1. ESQUEMA GENERAL DEL DESARROLLO DEL PROCESO DE PROYECTACIÓN, Miguel Hierro, México, 2014.

APOYO DOCUMENTAL

Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

—. *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Olea, Oscar, y Carlos González Lobo. *Análisis y diseño lógico*. México: Trillas, 1977.

3.3. LOS INSTRUMENTOS TEÓRICOS DE CONTROL PROYECTUAL

REFLEXIONES EN TORNO AL RACIONALISMO EN LA ARQUITECTURA Y AL PROGRAMA ARQUITECTÓNICO

Los ámbitos relativos a la investigación o a la reflexión teórica en la actividad (o disciplina) arquitectónica son diversos y variados, aunque por lo general, se presentan ambiguos e imprecisos en cuanto a los objetos de conocimiento en que trabajan. A pesar de ello, y aún con múltiples confusiones sobre el sentido y el significado del saber que pretenden abordar, algunos de estos, cuentan con cierta tradición en el campo disciplinario, sobre todo, en el ambiente académico y, que son, por un lado, los relativos a la historia y la teoría, o por otro, aquellos que se consideran de actualidad, referentes a las técnicas de construcción, a la ecología, la bioclimática, o a la utilización de nuevos materiales y procedimientos constructivos, el campo de los avances tecnológicos en su conjunto, son muestra de esta situación.

En común en estos casos, que las explicaciones y los enfoques de su estudio frecuentemente se relacionen, ya sea, como sucede de manera natural, en los primeros, con los métodos o procedimientos surgidos y desarrollados en las ciencias sociales o, en el caso de los segundos, con la aplicación de formas de trabajo derivadas de las prácticas operacionales o experimentales, ambos relacionados en su estudio, con aquellos aspectos del ejercicio disciplinar que mejor se adecuan a las condiciones de tales enfoques.

Sin embargo, aunque poco abordados y, sobre todo, no considerados como motivo de un trabajo investigativo, existen también, otros aspectos relativos al hacer disciplinario que surgen, no de la transferencia de los enfoques o visiones de otras áreas de conocimiento, sino que se originan desde el entendimiento y la comprensión de la propia disciplina.

Son aquellos, que tienen que ver con la explicación y el significado de la proyectación arquitectónica y, por lo mismo, con las exigencias básicas que determinan las características de la forma de los objetos, así como, con las interrelaciones que son producto y se derivan de su generación, ligadas con el fenómeno del habitar y con las condicionantes edificatorias. Las cuales, de manera conjunta, provocan y presentan su conjunción en el ámbito de las acciones proyectuales.

Considerando en el entendimiento de ello, que el proyecto arquitectónico se constituye, no de manera precaria, sólo como la fase de concepción y prefiguración de una obra arquitectónica que precede a la etapa de su materialización, sino como un área estratégica para el logro de las acciones edificatorias. Lo cual, implicaría, poder establecer y explicar la consecución de un

ensamblaje de los procedimientos y las formulaciones de su práctica, que son necesarias, primero, para identificar la problemática formal a la que se enfrenta y, segundo, para poder elaborar una propuesta ante ella. Enmarcando sus acciones, en una connotación productiva en donde las relaciones verticales de ello, hacen que el proyecto sea dependiente de las condiciones que se establecen en el proceso de producción.

Hemos hablado antes (en las ponencias precedentes) de cómo nuestra vida en su complejidad bio, psico y social acontece entre objetos de muy diversas dimensiones, desde aquellos que denominamos utensilios a escala de la dimensión del cuerpo humano y que se usan con relación a él, como son los artefactos (o aparatos) domésticos, o los objetos mobiliarios, señalando en ellos su condición significativa. También, hemos mencionado, aquellos objetos que son caracterizados por ser los que definen un sitio, que son los que quedan comprendidos en la escala arquitectónica y que albergan en su dimensionalidad lo correspondiente a los modos de vida en esa escala objetual. Y, se ha hecho referencia, a los que percibimos a escala urbana o de la ciudad como el ámbito físico en que se manifiesta una sociedad determinada en su devenir histórico y cultural.

Se ha pretendido con ello, identificar de modo general los niveles dimensionales en los cuales se desarrollan las acciones del habitar, pero no en el sentido de establecer fronteras entre ellos, puesto que son niveles que se entrecruzan y no cuentan con límites precisos, sino más bien, en el sentido de formular un acercamiento a las diferentes escalas de intervención en el campo del diseño.

Considerando en ello, que como las acciones del habitar al manifestarse en acciones físicas concretas expresan y constituyen los diversos modos de habitar, éstos implican una amplia y compleja red de interrelaciones entre los objetos y sus significados en los diversos niveles dimensionales en que se produce el marco habitacional.

Es éste marco (o sentido), la actividad arquitectónica (entendida, básicamente por las acciones proyectuales referentes a las edificaciones, en su definición de un sitio) tiene como propósito y razón de ser la condición de actuar sobre las imágenes que configuran tales objetos, proponiendo en hipótesis figurativas la forma física del ambiente habitable.

“Naturalmente [nos dice, Vittorio Gregotti al tratar la especificidad de la materia arquitectónica] son muchas las disciplinas que tratan del ambiente físico en el que se mueven los seres humanos, desde la física a la geografía de la climatología a la topografía, etc., y ello, nos obliga a especificar nuestro punto de

vista (arquitectónico), es decir, el objeto y la finalidad de nuestra disciplina”.⁷² Aclarando que en la definición física del ambiente intervendrán una amplia gama de parámetros, entre económicos, políticos, ideológicos, sociológicos, productivos y tecnológicos, que aun pudiendo ser considerados como materiales de la arquitectura en la actividad proyectual concurren de manera vertical y determinante en la definición de dicho ambiente. “Nuestro objetivo será, por tanto, entrar en relación con ellos, tomar conciencia cada vez más diferenciada de la naturaleza y dimensión de su acción y de sus posibilidades”.⁷³

Esto, nos sigue diciendo Gregotti, sería consecuencia de que el problema de la definición física del ambiente se genera en un doble nivel de relaciones; por un lado, como el único campo donde las acciones arquitectónicas son posibles; por otro, porque esto exige de ellas una serie de propuestas que son, a su vez, el material con que se produce la estructuración del ambiente.

La singularidad de ésta aportación, se puede identificar así a partir de las formas que la actividad arquitectónica propone continuamente en cuanto a la formulación de objetivos figurativos en el ejercicio de la operación proyectual.

Dicha operación proyectual, es constituida -siguiendo a Gregotti- por dos fases que no son temporalmente sucesivas, ni lógicamente causales, sino sólo funcionalmente diversas que se influyen continua y mutuamente durante el proceso de elaboración y desarrollo del proyecto. Una, que está relacionada y corresponde a la acción proyectual como documento e historia de la formación de una imagen y, la otra, que está relacionada con la organización de esa imagen en el desarrollo proyectual según una serie de anotaciones esencialmente dirigidas a la comunicación de las características del objeto proyectado en función de lograr su correcta ejecución.

“Nuestro conocimiento del tema –como materia a tratar en el ejercicio proyectual- nos dice así, se realiza, por tanto, a través de la óptica proyectual especificada en cada punto o aspecto de los que se compone; empieza de forma incierta y lejana a través del conocimiento de los datos y de su organización, primero de manera oscura y esquemática y, poco a poco, más clara y vinculada a las hipótesis (formales) que se formulan”.⁷⁴

Pero, aclara, que debemos dudar continuamente de la objetividad de los datos, pues éstos por una parte se nos presentan de alguna manera institucionalizados por experiencias precedentes y a menudo lejanas, y por otra, porque los datos

⁷² En el texto original Gregotti hace alusión al uso de los términos referentes al proyecto arquitectónico, entendido en una doble acepción: como documento gráfico (o conjunto de planos) y, como la actividad del ejecutante. Véase Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

⁷³ *Ibíd.*, p. 55.

⁷⁴ *Ídem.*

que analizamos adquieren significación sólo a partir de su conexión y su organización. “De hecho, es imposible utilizar los resultados de otras disciplinas sin discutir radicalmente su sentido y sus conexiones, bien porque la significación de éstos datos será diversa en nuestra disciplina por cuanto son materiales ofrecidos a la organización del lenguaje arquitectónico, bien porque pueden ser radicalmente cambiados por el simple hecho de presentar nuestras hipótesis arquitectónicas ante aquellas disciplinas en cuanto red de nuevas posibilidades de fundamentación [...] Hipótesis que no es solo un nuevo vínculo lógico entre los datos, sino que debe constituirse como un modo arquitectónico, de formarlos, proponerlos y relacionarlos”.⁷⁵

Con todo, llegamos así a una cuestión ampliamente debatida en el ámbito de la disciplina arquitectónica que nos remite a la condición de la racionalidad (u objetividad) de la proyectación y de sus sistemas de control en las diversas fases de conexión y análisis de los datos previos de un proyecto, así como, del grado de eficiencia de los resultados y de la previsión de los objetivos. Y, si ya de por sí, el tema de la racionalidad de la proyectación es por demás complejo y muy diverso en sus enfoques, además nos remite a un vasto campo de aspectos que giran alrededor de él y que tienen que ver con la vieja discusión entre programa y proyecto.

Un ejemplo de ello, perteneciente a dicha temática, que parece poseer, tal como es utilizado sobre todo en el ambiente académico, caracteres de ambigüedad particularmente capaces de representar el punto de tangencia entre la racionalidad, la utopía y la pretendida universalidad de la arquitectura, es lo referente al concepto de los llamados «análogos», utilizado como instrumento de la proyectación. Que tomado como «modelo» de objetos elaborados con anterioridad al que se proyecta, acaba identificándose a modo de una reelaboración del objeto de referencia y tiende con ello a conferirle un significado estético al hecho de reelaborar una estructura funcional o figurativa precedente.

Con todo, esta situación nos remite hacia la posibilidad de distinguir dos enfoques generales de la metodología proyectual, una que está ligada al modo de concebir y desarrollar todo el proceso de elaboración del proyecto a partir de identificar las interrelaciones de los materiales arquitectónicos actuando en el nivel de sus significados y, la otra, que tiende a emplear las experiencias proyectuales precedentes, racionalizándolas en esquemas que resumen formas, tipologías y técnicas en cuanto reglas de construcción y nociones culturales semielaboradas que buscan garantizar previamente un buen resultado.

Sin embargo, en la práctica proyectual estas actitudes tienden a manifestarse en múltiples superposiciones intuitivas, pero ambas reflejan en ellas una tendencia especial a formular instrumentos de control y verificación sobre las distintas fases

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 27.

del proceso proyectual. Cabe aclarar, que en general se trata de instrumentos preventivos y no de instrumentos que verifiquen el resultado de la obra edificada.

LAS TENDENCIAS RACIONALISTAS EN LOS ENFOQUES TEÓRICOS DE LA ARQUITECTURA

La visión general de los planteamientos de algunos autores como ejemplo de estos continuos intentos por sistematizar e instituir las nociones o enfoques disciplinares, con el fin de convertirlos en instrumentos de control sobre el modo de elaborar o concebir el proyecto, pudiera clarificar un acercamiento a las direcciones que ha tomado esta temática.

Si bien en principio pudiera considerarse que es en los albores del Renacimiento cuando se produjo el cambio de elevar las prácticas manuales de la construcción artesanal a un nivel intelectual, es en gran medida con la influencia del tratado de *De Re Edificatoria* de Leon Battista Alberti que se modificó la igualdad entre el artista y el artesano. Esto significó dejar de considerar a la arquitectura como oficio, para considerarla como arte, que al equipararla con la escultura y la pintura planteaba un esfuerzo por destacar el concepto de belleza como su finalidad, aún sobre la firmeza y la utilidad.⁷⁶

Pero también, es durante el Renacimiento y con referencia a las ideas de Descartes respecto al uso de la razón y el pensamiento como base del conocimiento que se da inicio al llamado racionalismo científico, y es quizás, de modo más preciso, que bajo la influencia del modelo cartesiano que en la tradición de la tratadista clásica francesa donde se muestran los inicios del racionalismo arquitectónico.

Los escritos de François Blondel y de Claude Perrault son representativos de lo que para esta época fue este nuevo enfoque. Para Blondel, la teoría arquitectónica se convierte en doctrina de las proporciones y en estética de las reglas y la legibilidad, mientras que para Perrault, es necesario establecer la diferencia entre la belleza arbitraria que se basa en las costumbres y los hábitos y la belleza positiva que es producto de la proporción, la razón y la función. Así, aunque ambos parten de formular un planteamiento (racionalista) sobre el cómo entender las acciones arquitectónicas sus principios los llevan en direcciones distintas.⁷⁷

⁷⁶ Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 26.

A partir de ahí, muchos enfoques han sido realizados y la evolución de los planteamientos arquitectónicos que se sigue del Renacimiento hasta el Neoclacismo y quizás hasta nuestros días, ha consistido en la introducción de mayores y diferentes grados de racionalismo.

“Lógicamente [señala Josep María Montaner] la definición de lo racional en arquitectura ha ido evolucionando a lo largo de la historia y su comprensión o entendimiento no ha permanecido constante y no ha sido plural. De la misma manera que ha ido variando la concepción de funcionalidad en el transcurso del tiempo. Y, sin duda, también, el mismo racionalismo que ha sido expresado en muy diversas concepciones, de las cuales algunas han sido tomadas como referencia por la arquitectura”.⁷⁸

Por su parte, Vittorio Gregotti, al referirse al concepto de racionalidad en arquitectura señala que en sentido intencionadamente arquitectónico, cuando en este ámbito se habla de “racionalidad”, por lo menos se superponen cuatro significados diferentes:

- a) Cuando se hace referencia a un vínculo bien articulado con el uso, es decir, a una disposición racional del objeto. Puede ser, intrínseca o extrínseca, referirse a la función o a la lógica constructiva. En el primer caso, ligada a las costumbres de los grupos sociales y, en el segundo, referida a parámetros económicos, productivos, etc.
- b) Otro significado, de la palabra racional, se refiere a un lenguaje estilístico caracterizado por la ausencia de adornos.
- c) Otra interpretación, es relacionada con el concepto de objetividad que hace referencia a la aplicación de los principios de causa y en contraposición a la intuición y el sentimiento.
- d) Por último, lo racional puede ser un proceso que se construye en base a los datos y a pasos lógicos. Basado en la búsqueda de soluciones óptimas respecto al problema arquitectónico, en lo cual establece situaciones totalmente controlables a partir de los propios datos del problema.

Por ello concluye “La serie de significados que se han acumulado en torno a la palabra «racionalidad» en arquitectura dependen tanto de hipótesis arquitectónicas como de realizaciones que se han construido en ciertos momentos según el diverso modo de entender el concepto de razón. Estos significados, se han ido transformando a lo largo de los años asumiendo acentos diversos y ocupando áreas más o menos amplias en los procesos de la proyectación arquitectónica”.⁷⁹

⁷⁸ Ídem.

⁷⁹ Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

Gregotti ejemplifica esta situación al decir que cuando en 1872 Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc decía: “Apoderémonos de los medios que nos proporciona nuestro tiempo, apliquémoslos sin hacer intervenir tradiciones hoy por hoy no vitales y, sólo entonces, podremos inaugurar la nueva racionalidad arquitectónica”,⁸⁰ éste ya tendía a establecer una interpretación del concepto de razón como confianza en una organización natural y, por tanto, racional del mundo; pero le-Duc, con ello, no sólo proponía los elementos de una perspectiva proyectual sino un esquema interpretativo de toda la historia de la arquitectura.

También menciona cómo Semper, veinte años antes, ya había señalado que el estilo no era procedente del exterior, sino un estrecho vínculo entre las necesidades elementales de la arquitectura como satisfacción racional de las necesidades de la civilización. Derivado de la interrelación entre los materiales empleados y la propia tecnología de dichos materiales, aparte de las capacidades creadoras. Lo cual significó, en otra acepción de racionalidad, una visión de suma importancia por sus consecuencias lingüísticas al formular la coincidencia entre la razón y la técnica.

Y, ya ubicados en el periodo del llamado «movimiento moderno», Le Corbusier, entre muchos otros, ejemplifica otro enfoque de la racionalidad, al plantear el modelo de la máquina y reconocer en ello todo un conjunto de objetos que devienen su significado desde el punto de vista de la forma en sí. Llevando hasta sus últimas consecuencias la idea de la coincidencia entre la tecnología y el valor. Otorgando, consecuentemente, a la tecnología el derecho de su desarrollo autónomo, en tanto es siempre racional. Pero, Le Corbusier, iba más allá, pues al mismo tiempo creía que la máquina como producto racional, era liberación de la fatiga humana y motor de una reelaboración del propio sistema social en cuanto sistema de razón.

En este periodo, en general, y con la mayoría de sus representantes, la razón se ha establecido así como sistema y se plantea como una manera de llegar a decidir una justa jerarquía entre las partes, con objeto de lograr claridad en el pensamiento y claridad en los procesos. Su lógica, consistía, por ello, en borrar los antecedentes históricos y reducir a los seres humanos a sus necesidades fundamentales, la arquitectura se basó, de esta manera, en esta reducción racional y en la respuesta racional a estas necesidades. “Es [nos dice finalmente Gregotti] la forma de la racionalidad como total deductividad que tiende a establecer valores universales y convierte la razón en una teología (o doctrina) que no cree en el deseo humano sino en cuanto deseo de razón”.⁸¹

Por otro lado, ejemplos de mayor contemporaneidad, de estos planteamientos de control sobre los enfoques de la proyectación, que podríamos identificar como los

⁸⁰ Ídem.

⁸¹ Ídem.

programas teórico ideológicos de la arquitectura, los encontramos en visiones como las de Aldo Rossi y Robert Venturi, quienes parten de una crítica parcial o total del racionalismo, rechazando su esquematismo y reclamando la complejidad de la realidad, de la tradición arquitectónica y la estructura de la ciudad.

La tesis básica de Rossi, en *La arquitectura de la ciudad*, es la de interpretar a la ciudad como fenómeno cultural, humano, económico y geográfico de una extrema complejidad. Además, plantea una crítica a lo que él llama el “funcionalismo ingenuo”,⁸² para desmontar con ello, el prejuicio de que la función precede a la forma, negando que la función sea la que legitima el discurso arquitectónico espacial. Señala, por ello, que la realidad demuestra lo contrario de que la forma sigue a la función, la definición formal es lo predominante en la arquitectura y potencia el cambio de usos, así, es la función la que sigue a la forma.

Por su parte, Robert Venturi en *Complejidad y contradicción*, plantea como argumento central, la imposibilidad de reducir el fenómeno arquitectónico a un sólo sistema lógico y estético. El racionalismo, dice, nació entre la simplicidad y el orden, pero el racionalismo resulta inadecuado en cualquier estado de agitación. “Un espíritu de ironía permite al hombre entender que nada es tal como parece ser y que causas casi invariables comportan resultados inesperados. Una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiere cierta verdad [por ello decía:] Me gustan los elementos híbridos, más que los «puros», los mediatizados, más que los «limpios», los falseados, más que los «sinceros», los ambiguos, más que los «articulados», los perversos, más que los impersonales, los aburridos, tanto como los «interesantes», los convencionales más que los «diseñados», los acomodaticios más que los excluyentes, los tradicionales tanto como los innovadores, los inconsistentes y equívocos más que los directos y claros”.⁸³

Otro autor que resulta interesante por mencionar en esta salteada visión de ejemplos es Christopher Alexander, pues tuvo una gran influencia en los años setenta cuando publicó su libro *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, en el cual proponía un control total de los datos de un problema para controlar la objetividad del proceso proyectual,⁸⁴ y quien más allá de este inicial escrito, en el libro titulado *Un lenguaje de patrones* señala que “la tarea fundamental de la

⁸² Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

⁸³ Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

⁸⁴ Alexander, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1969.

arquitectura es la creación de un lenguaje de patrones (*patterns*), compartido y evolutivo, al que toda la gente contribuya y que todos puedan utilizar”.⁸⁵

En ello, y con riesgo de simplificar la complejidad de su planteamiento, él considera que lenguaje es la estructura que relaciona el conjunto de problemas y por patrón, al problema de la investigación. Él dice, por ello, “que cada patrón debe considerarse como una hipótesis, similar en su naturaleza a las hipótesis de la ciencia [y añade] que cada patrón representa la mejor conjetura de que disponemos respecto a que configuración del entorno físico funcionara mejor para resolver el problema propuesto”.⁸⁶ En lo cual, de manera anecdótica, resulta interesante, la inclusión del término de hipótesis en el campo del diseño arquitectónico.

Por otro lado, y dada su condición local, cabría revisar algunos de los planteamientos elaborados por José Villagrán García en los apuntes relativos a un cursillo impartido en el Colegio Nacional, en 1963, que él tituló “Estructura teórica del Programa Arquitectónico”;⁸⁷ en éste, sus principales postulados fueron:

“El programa arquitectónico es el inicio de la creación, es un primer paso dentro de la formación espacial arquitectónica”. Habría que reconocer que Villagrán, no se considera el inventor del programa y que señala como su antecesor a Julien Guadet quien le dio al programa su condición de entidad totalizadora. La trilogía de las determinantes que estructuran una programación fáctica son: el destino, la ubicación y la economía de los medios. “Sólo al poseer la cabal respuesta a la trilogía de las determinantes formales, nuestra imaginación creadora dispondrá de los elementos que precisaba para lanzarse a la objetivación en espacios arquitecturables, de lo que se le solicito hacer, primero en la imaginación, en el papel en seguida y en la espacialidad ubicada al final”.

⁸⁵ Alexander, Cristopher. *Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

⁸⁶ Ídem.

⁸⁷ Villagrán García, José. «Artes Plásticas. Estructura teórica del programa arquitectónico.» *El Colegio Nacional*. agosto de 1963. http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1970/06%20-%20Artes%20Plasticas_%20Estructura%20teorica%20del%20programa%20arquitectonico,%20por%20Jose%20Villagran%20Garcia.pdf (último acceso: 8 de marzo de 2014).

“La finalidad del programa, se divide en aspectos autonómicos entre sí: el objetivo, como dato y el subjetivo, como inicio de la creación”.

“El programa, es pues, la suma de las causalidades arquitectónicas, en dos aspectos fundamentales, uno el meramente fisonómico, que se refiere al construir espacialidades aptas para que el hombre viva en ellas su existencia colectiva, la habite y, el otro, lo accidental o genérico de la individualidad de cada obra”.

“El primero abarca, como se ve, a todos los demás fines si son arquitectónicos, y por tal virtud, representar una categoría esencial, la de exigir la habitabilidad de los espacios construidos para el hombre y sus cosas. La habitabilidad no puede sino estar presente en todo programar arquitectura, porque cuando deja de estarlo y las espacialidades que le dan solución dejan de ser habitables, las formas construidas no son arquitectura”.

“La habitabilidad de la espacialidad arquitectónica, es una finalidad esencial del arte arquitectónico, y por tanto, lo habitable se constituye en categoría esencial del programa arquitectónico”.

“La arquitectura se alinea en toda cultura como uno de sus integrantes y requiere por antonomasia ubicarse en un lugar y en un tiempo como el todo del que es una porción”.

“A cada tiempo histórico y a cada espacialidad geográfica le corresponde un programa propio y a la inversa, que todo programa, posee dos determinantes obligatorios, uno en la espacialidad geográfica, y el otro, en la temporalidad histórica”.

“De la trilogía de determinantes se deriva El Problema, que no es el programa, sino uno de sus determinantes objetivos”.

“El programa es una imagen de conocimiento, un principio de creación y, por lo tanto, de una subjetividad incuestionable, pero también de una objetividad relativa”.

Finalmente, nuestro autor resumía su enfoque al señalar que “si para Guadet la problemática arquitectónica consistía en identificar que: el programa al cliente y al arquitecto la solución, para él debía cambiarse y establecer que: el problema al cliente y al arquitecto la solución”.⁸⁸

Dejaremos pues hasta aquí este artificioso recorrido, para finalizar con algunas reflexiones de Oriol Bohigas, relativas a la temática abordada, que hace tiempo asumí como propias, dado que al parecer, en el ámbito de la arquitectura y del diseño en general, la polémica sobre la fundamentación de las actividades proyectuales sigue vigente y continúa debatiéndose entre las condiciones que generan el proceso de la proyectación y la actitud teórica con la cual debe abordarse.

En la práctica del diseño, no es cierto que para diseñar se parta exclusivamente de aquella famosa lista de exigencias positivas y negativas con que se enuncian las características del objeto por diseñar. Anterior a ello, siempre se presentará una predisposición a una propuesta formal, nos atreveríamos a decir, incluso, una adecuación a una tipología que es más o menos preestablecida. Por tanto, no existe un «programa» previo en abstracto, cuando los arquitectos nos quejamos que nunca los clientes -o, en su caso, los estudiantes ante los docentes- no nos dan el programa de necesidades suficientemente elaborado, cometemos una ingenuidad.⁸⁹ El programa sólo existe después de ser más o menos formalizado. La arquitectura nace de una dramática dialéctica entre ese programa en gestación y las ideas formales asimismo en gestación.

Ante ello, habría que comentar, en primer término, el sentido cultural y, por lo mismo relativo, de lo que implican las relaciones funcionales de un objeto. Así, lo que comúnmente se entiende por “el programa de necesidades”, en realidad no existe como base y origen de la acción proyectual, sino lo que realmente se provoca es una relación muy sutil de orden dialéctico entre el uso y la forma del objeto.

En la demanda de lo arquitectónico existe ya una forma de entendimiento sobre las características de organización del propio objeto que incidirá en su configuración, sin embargo, la interpretación que de ello se hace, obedece tanto a una cierta prefiguración o una cierta experiencia particular de quien lo solicita, como, a la manifestación de diferentes "modos de vida" en cuanto al sentido del habitar. Así, la condición del cómo habitar, no es una situación determinante del proceso, sino una característica del objeto que se concreta en una "propuesta" del cómo hacerlo, a través de la figura.

⁸⁸ Ídem.

⁸⁹ En Bohigas, *Proceso y estética...*, op. cit.

APOYO DOCUMENTAL

Alexander, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1969.

Alexander, Christopher. *Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980

Bohigas, Oriol. *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Villagrán García, José. «Artes Plásticas. Estructura teórica del programa arquitectónico.» *El Colegio Nacional*. agosto de 1963. http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1970/06%20-%20Artes%20Plasticas_%20Estructura%20teorica%20del%20programa%20arquitectonico,%20por%20Jose%20Villagran%20Garcia.pdf (último acceso: 8 de marzo de 2014).

3.4. LA COMUNICACIÓN Y LAS EXPRESIONES DE LO ARQUITECTÓNICO

“Cuando Adán y Eva mordieron el fruto del árbol prohibido, el árbol del conocimiento del bien y del mal, dice el texto bíblico, se vieron transformados en otros seres para nunca volver a su primera inocencia. Antes su conocimiento del mundo se expresaba en su desnudez y se movían con ella. Y en ello, se encontraban en la inocencia del saber, después ya se sabían desnudos y así ya sabían, que sabían”.⁹⁰

-Humberto Maturana

LO ARQUITECTÓNICO Y EL LENGUAJE

Referirse al lenguaje en general, es en principio, acercarse a la temática de la comunicación entre los seres humanos y al hacer referencia al lenguaje se trata de un acercamiento al fenómeno lingüístico y a las condiciones en que los humanos en el actuar social manifestamos y expresamos, nuestro pensamiento y nuestras emociones en relación a la percepción de aquello que entendemos, como el mundo en que vivimos. Las presentes reflexiones están enfocadas a ensayar una aproximación sobre una cierta inquietud temática que quizás en un futuro permita generar un camino de investigación, en el campo del diseño arquitectónico, o al menos, que llegue a plantear el acercamiento a algunas interrogantes formuladas por diversos autores que hacen referencia al entendimiento del lenguaje, no sólo como un instrumento o medio de comunicación, sino sobre todo, como el elemento base de una construcción cognitiva y una forma de expresión.

La red de preguntas que esto generaría pudiera centrarse, en las interrogantes relativas a la arquitectura (en la visión de su condición objetual y su finalidad habitable) entendida a modo de un lenguaje que constituya un medio de comunicación, pero principalmente planteada por aquellas cuestiones que están

⁹⁰ El tema inicial al que hacen referencia en el texto Maturana y Varela, al tratar la comprensión de la condición humana, implica enfrentar como punto de partida el problema del como conocer el conocer. Véase Maturana, Humberto, y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Barcelona: Debate, 1999, pp. 207-208.

dirigidas hacia la búsqueda de una explicación sobre las formas en que se manifiesta y es expresado el sentido de lo arquitectónico.

En primer término, porque con lo arquitectónico, que en principio sería lo perteneciente a la arquitectura, también se hace referencia a un ámbito conceptual que la sobrepasa. Así por ejemplo, para Aristóteles, el término «arquitectónico» está relacionado con el saber que organiza, saber que se refiere a la organización de los planes de vida.⁹¹ Para Leibniz,⁹² es aquello a lo que recurrimos para explicar algo en sus causas finales conociendo los usos de ese algo. Para Kant,⁹³ se refiere al arte o posibilidad de construir un sistema. Lo arquitectónico, sería así, aquello que nos posibilita dar significado a diversos acontecimientos y aquello que organiza algo con sentido.

Lo arquitectónico de la arquitectura, reside por ello, en su sentido significativo, en su capacidad y posibilidad de interrelacionar lo diverso en acciones significativas acordes a su finalidad habitable. No se encuentra así en la apariencia y exterioridad de lo edificable, sino en la condición relacional del entorno con la caracterización ambiental y expresiva de los modos de habitar. De ahí, que el sentido dialógico de lo arquitectónico, incluso desde la fase proyectual de la producción arquitectónica, se refiere a la condición de significación con que se manifiestan las diversas expresiones del habitar, al relacionar el orden comunicativo de la materialidad edificada con la experiencia de habitarla.

Vittorio Gregotti ha esbozado y señalado ante el problema del entendimiento del significado de ésta,⁹⁴ diciendo que “Ninguna obra arquitectónica tiene un solo significado, antes bien, una característica de ella, es comportarse como una fuente de diversos significados, no sólo en el plano de las transformaciones de su uso a lo largo del tiempo, sino, en la disponibilidad orientada a producir estratos de significados, incluso, contradictorios, pero coherentes como resultado [concluyendo por ello que] lo que caracteriza el significado de una arquitectura, es su maleabilidad, su «ser para» y no se debe buscar en algo diferente de lo que ella misma indica o nos transmite”.⁹⁵

Lo arquitectónico se manifiesta así en el propósito de la intencionalidad de los procesos productivos y en la concreción de lo edificado. Pero es expresado de

⁹¹ Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Traducido por Pedro Simón Abril. Barcelona: Orbis, 1985.

⁹² Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Monadología*. Madrid: Pearson, 1984.

⁹³ Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Barcelona: Orbis, 1984.

⁹⁴ Al tratar el tema de los materiales de la arquitectura, Vittorio Gregotti hace una clara exposición del sentido de la proyectación arquitectónica y de la delimitación de su campo; Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

⁹⁵ La maleabilidad es entendida por la condición deformatoria o moldeable con que cuentan algunos materiales. Podría considerarse sinónimo de flexibilidad. Ídem.

maneras diferentes en las diversas fases de la producción. Es un acto comunicativo y, por lo mismo, cultural que se desarrolla en él y a través del lenguaje, en el que éste y sus formas de expresión, se van caracterizando de acuerdo a la formulación que ello requiere para definir lo que se va a producir, la forma que tendrá el producto y las posibilidades de significación que se logran al experimentar lo producido. Nos referimos así, al lenguaje de lo verbal, al lenguaje visual o de las imágenes y al lenguaje de las cosas.

Conocer por ello el ámbito de la comunicación donde se genera y donde se concreta lo arquitectónico, define el campo de acción del actuar profesional del arquitecto y enmarca las formas de expresión con las que se trabaja. De ahí, que requerimos acercarnos al entendimiento del lenguaje.

Humberto Maturana y Francisco Varela, dos biólogos chilenos que han aportado una visión diferente del conocimiento humano, al considerarlo como un fenómeno biológico y, que por tanto, sólo puede ser estudiado y conocido como tal, han dado una explicación del origen y contenido del lenguaje, construyendo una base epistemológica para permitirnos entender las características con las cuales se nos presenta el fenómeno de la comunicación entre los seres humanos.

Parten, para ello, de advertirnos sobre lo que estiman constituye “la gran tentación” que se da al pretender conocer de algo, y que es siempre la idea de obtener certidumbre en aquello que sabemos o suponemos saber. “Tendemos [nos dicen] a vivir en un mundo de certidumbre, de solidez perceptual indisputada, donde nuestras convicciones prueban que las cosas son de la manera que las vemos, y que lo que nos parece cierto, no puede tener otra alternativa. Es nuestra condición cultural, nuestro modo de ser humanos”.⁹⁶ Ante ello, el texto se inicia como una invitación a suspender el hábito de caer en la tentación de la certidumbre. Suspender las certidumbres, por tanto, sería la base de la comunicación para acercarnos al diálogo y al estudio del fenómeno de conocer, el conocer. Sería también, en consecuencia, el punto de partida para poder plantear el rumbo para lograrlo.

Las acciones del conocer no pueden considerarse, según nuestros autores, como si hubiera “hechos” u “objetos” del exterior de nosotros, que son captados y con ello aprehendidos. Por ello, hacen notar que “La experiencia de cualquier cosa allá afuera, es validada de una manera particular por la estructura humana que hace posible «la cosa» que surge en la descripción de ella”.⁹⁷ Así, cuando hacen referencia a la acción y a la experiencia, señalan, que sería un error mirarlo como aquello que ocurre sólo en el mundo que nos rodea, en el plano puramente “físico”, pues, esta característica del hacer humano se aplica a todas las dimensiones de nuestra vida.

⁹⁶ Maturana, *El árbol del conocimiento...*, op. cit., pp. 11-12.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

En particular, lo anterior podría aplicarse a lo que hacemos en este momento, aquí y ahora, como lectores y relator, en una experiencia conjunta. Pues estamos actuando en el lenguaje, desplazándonos en él en una peculiar forma de diálogo imaginario, mediante la lectura de este texto. Toda reflexión, incluyendo aquellas sobre el conocer, se da necesariamente en el lenguaje que es nuestra peculiar forma de ser humanos y de estar en el hacer humano. Por esto, para lograr “el conocer”, el lenguaje es nuestro punto de partida, nuestro instrumento cognoscitivo y nuestro problema de estudio. De ahí que pudieran enunciarse tales condiciones como el que “todo hacer es conocer y todo conocer es hacer”.

Considerando, desde luego, que el punto de apoyo en el que el lenguaje se desarrolla radica en que “todo lo dicho, es dicho por alguien”.⁹⁸

Para Maturana, el lenguaje consiste en un operar recurrente de lo que él denomina, “coordinación de coordinaciones conductuales consensuales.” Según ellas, cada palabra o gesto no está relacionado con algo exterior a nosotros, sino con nuestro quehacer y con nuestra coordinación para ese quehacer con los otros. Son precisamente ese quehacer y las emociones que están en su base, lo que específica y da a nuestras palabras su significado particular.

Y ya que sólo a través del lenguaje los seres humanos pueden explicar sus experiencias en el vivir y asimilarla a la continuidad de su propia praxis, el comprender es inseparable de la experiencia humana, así, todo el ordenamiento cognitivo que puede elaborarse se basa en premisas tácitas que han sido proporcionadas por la experiencia inmediata. Es decir, en las palabras del autor: “Todo sistema racional tiene una base emocional y esto explica por qué no se puede convencer a nadie con un argumento lógico si no se ha aceptado antes sus premisas *a priori*”.

Menciona por ello que la experiencia humana tiene lugar en el espacio relacional del conversar y como señala, que el castellano o el español es un idioma maravilloso que permite transformar un sustantivo en verbo, acuña el término de “lenguajear” con el que denomina a la relación dinámica y funcional que se da entre la experiencia inmediata y la coordinación de acciones consensuales con los otros, aclarando que este lenguajear está constituido por la relación entre las emociones y el lenguaje.

Los humanos, así, acontecemos en el lenguaje y no tenemos posibilidades de referirnos a nosotros mismos o a cualquier cosa fuera del lenguaje. En esta circularidad entre acción y experiencia, esta inseparabilidad entre ser de una manera particular y como el mundo nos aparece, nos dice que al lenguajear “todo

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 22.

acto de conocer [...] trae un mundo a la mano”.⁹⁹ El lenguajear lleva así, la expresión de la experiencia y la comunicación de ella al conversar.

Para Maturana, la cultura es por ello una red de conversaciones y los cambios culturales ocurren cuando se producen los cambios en las conversaciones de esa red, cambios que se sostienen y se mantienen en el ámbito de las acciones emocionales de los miembros de una comunidad. De ahí se deriva que lo humano, tanto por lo biológico, así como por sus condiciones psico y antropológicas, es entendido en su carácter cultural. Surge como un modo de vivir en el conversar, en redes de conversación, en un entrelazamiento entre el lenguajear y el emocionar, concluyendo así, que la experiencia humana sólo tiene lugar y se presenta en el espacio relacional del conversar.

LAS EXPRESIONES DE LO ARQUITECTÓNICO

Ubicados en el marco conceptual y cognitivo del lenguaje, de la cultura y del conversar, es decir, situados en el fenómeno de la comunicación, al referirnos a las formas o modos en que se presenta o se produce la expresión de lo arquitectónico (que no de la arquitectura) podríamos identificar que esto sucede en tres dominios o territorios en donde ocurre, ya sea desde la manifestación del sentido de su producción; de su formulación en el hacer proyectual; o por la condición de la presencia física de los elementos con los que se conforma y expresa la materialidad de los ambientes habitables.

El primer dominio se refiere así, a las manifestaciones del pensamiento y de los deseos en cuanto a la intencionalidad de su existencia. El segundo, como aquél en donde se da la compleja interacción entre las ideas y las imágenes con las que se propone definir su configuración. Y el tercero, en el cual, se produce la percepción de sus características materiales, en lo que consideramos la condición objetual de la arquitectura y de donde se generan sus significados.

Debemos hacer notar que en estos dominios de la comunicación, es en donde se desenvuelve el hacer o el quehacer del arquitecto y que éste requiere reconocer sus limitaciones y sus posibilidades al actuar en ellos, ya sea:

- a) En el entendimiento de lo que se va a producir como obra arquitectónica, por el imaginario de lo que debe ser objetualmente y, que por tradición, le da la identidad de aquello que va a realizarse con una finalidad habitable.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 201.

- b) Por aquello que traduce los deseos en hipótesis formales que definen la ambientabilidad, o la generación de los ambientes, que caracterizarán las imágenes que se proponen; y:
- c) Por aquello, que se constituye como el orden, o la cualidad formal que se aprecia en la percepción de la materialidad arquitectónica.

EL DOMINIO DEL LENGUAJE VERBAL Y ESCRITO

Este dominio de la comunicación en donde se da el entendimiento de lo que se va a producir como obra u hecho arquitectónico es en el cual la acción comunicativa tiene como referente a las ideas o conceptos de lo que se quiere realizar. Comprende así a la comunicación de ello, del pensamiento con el cual se da origen a la producción de un hecho particular, así como la decisión que origina la producción específica de un objeto habitable que será transmitido en principio, en términos verbales, aunque en ocasiones, invadiendo el campo del segundo dominio, este pensamiento se presente acompañado con algunas imágenes de referencia.

La transmisión de las ideas particulares o específicas y del pensamiento en general, en este primer dominio, se da en el ejercicio narrativo del imaginario que interrelaciona lo que se demanda como producto arquitectónico, en lo cual se vierten los deseos, anhelos, apetencias y circunstancias de lo que se pretende obtener, con la descripción del contenido o sentido utilitario de éste.

Pero como la explicación de ello se construye solamente en los términos de la explicación cotidiana, lo que se comunica de esta manera no es sino la explicación de la experiencia que se tiene de aquello que pretendemos. Si se diera el caso de que nos fuéramos a construir una casa, lo que transmitiríamos como solicitud o demanda, sería la idea que tenemos de lo que es una casa, de acuerdo a las experiencias que sobre ello hayamos tenido, pues el mecanismo a través del cual explicamos y comunicamos nuestras experiencias es mediante la coherencia de nuestras propias experiencias.

Por ello en el diálogo en el que se comunican las ideas de lo arquitectónico tiene que aceptarse que no se le puede exigir al otro que vea lo mismo que lo que uno ve, hay que aceptar que ante una discrepancia con el otro, éste se encuentra situado en un espacio de coherencia de sus experiencias, tan válido como el propio aunque sea diferente. Lo que se comunica en la solicitud de lo arquitectónico no representa nunca a los objetos, sino sólo expresa los conceptos que se tienen sobre los objetos.

Por ello Fernando Zamora cita a Schaff y señala en referencia a la comunicación verbal que, por un lado “Hablamos [y escribimos] con palabras, sí, pero nos entendemos a base de campos de palabras. El valor de una palabra se reconoce respecto al valor de otras palabras afines u opuestas: siempre es parte de un

conjunto y sólo dentro de ese conjunto tiene significado”.¹⁰⁰ Por ello, “la significación no es un acto de etiquetación, sino el resultado de un complejo proceso selectivo y combinatorio”.¹⁰¹

Concluyendo por otro lado que “la lengua es un sistema en donde cada elemento tiene un valor en relación con los demás, tanto en su forma como en su significado. Esto implica que el significado de un término no es únicamente el objeto a que se refiere, sino el conjunto de significados que tienen todos los términos afines a él. La lengua es un sistema de valores, no un catálogo de palabras con sus significados”.¹⁰²

EL DOMINIO DE LAS IDEAS Y LAS IMÁGENES

Por otro lado, Edgar Morin, al tratar el tema del origen del homo sapiens¹⁰³ señala que “En las especies vegetales o animales el fenómeno estético se halla inscrito genéticamente, es decir, el individuo es portador, no productor de colores y formas. Pero el hombre aporta un nuevo carácter al fenómeno estético, ya que para «sapiens» se trata de una producción individual ejecutada mediante una técnica y un arte determinados y que le ha sido inspirada por su cerebro. Por consiguiente, el cerebro humano hace suyo un nuevo campo de competencias, pero no sólo emergerán en forma de obras figurativas representaciones de la imagen-percepción o de la imagen-recuerdo, sino que las imágenes adquirirán su expresión a través de la invención de nuevas formas y seres fantasmagóricos. A la aparición en escena del hombre imaginario cabe asociar indisolublemente la del hombre que imagina”.¹⁰⁴

Podemos suponer así, la existencia de una condición humana que no sólo cuenta ya con un pensamiento y una comunicación de ideas a través del lenguaje hablado, sino que esto se ve acompañado de otra condición simultánea a la anterior que le permite expresar y comunicar las imágenes con las cuales reproduce y crea las experiencias de su realidad inmediata.

Al respecto nos dice Fernando Zamora, citando a Lev Vygotsky,¹⁰⁵ que uno de sus grandes hallazgos fue identificar que lenguaje y pensamiento tienen distintas

¹⁰⁰ Zamora Águila, op. cit., p. 77.

¹⁰¹ Ídem.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 33.

¹⁰³ En el apartado “Lo que nos dice la pintura”, en Morin, Edgar. *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Barcelona: Kairós, 2005, pp. 118-125.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 123.

¹⁰⁵ Zamora Águila, op. cit., p. 67.

raíces, para con ello, reconocer que “hay formas de pensamiento y de lenguajes no verbales”.¹⁰⁶ Concluyendo, más adelante, y apoyado en una argumentación de Ludwig Wittgenstein, señala que “si aceptamos, de acuerdo con él, que no existe el «Lenguaje», sino un complejo conglomerado de usos lingüísticos a los que por comodidad consideramos reunidos bajo un solo nombre, nos será fácil entender que no existe el pensamiento como tal, sino una indefinida diversidad de acciones para cuya ejecución hay que pensar”.¹⁰⁷ De ahí que si las palabras, el pensamiento y la praxis son inseparables. “Entonces no habrá problema en aceptar que “puede haber un pensamiento sin palabras, como el pensamiento visual”.¹⁰⁸

Pero el hecho de no manifestarse con palabras no quiere decir que sea ajeno a las ideas. Herbert Read ha señalado que “la conciencia misma del hombre es formal, es decir, que la experiencia, -de una vivencia cualquiera-, es entendida sólo en la medida en que ésta se presenta a la conciencia como forma”.¹⁰⁹ Y continúa citando a Kant quien consideró que “Desde el comienzo la conciencia es una actividad simbolizadora. De aquí que nunca encontremos en ella nada que sea simplemente «dado» sin significado y referencia más allá de sí. No existe contenido que no sea interpretado de acuerdo con alguna forma”.¹¹⁰

La separación entre los conceptos y las imágenes obedece a que en el pensamiento, en la base de nuestros conceptos puros sensibles, no hay imágenes, sino lo que se tienen son “esquemas”. La imagen es un producto de la facultad empírica de la imaginación productiva. El esquema de los conceptos sensibles (como pueden ser los de las figuras en el espacio euclidiano) es un producto y como un monograma de la imaginación, por el cual y según el cual, se hacen posibles las imágenes. Así podemos describir el concepto de algo pero no podemos representarlo. Los conceptos o las ideas, pertenecen a la generalidad, mientras que las imágenes implican sólo un caso particular de lo que los primeros engloban.

Lo anterior podría ejemplificarse al señalar que si tratásemos de representar el concepto de triángulo, considerando que éste es una figura geométrica cerrada de tres lados y cuyos ángulos interiores suman ciento ochenta grados, nos enfrentaríamos a la condición de sólo poder recurrir a la imagen de casos particulares de triángulos, es decir, a un isósceles, a un equilátero, etcétera, pero

¹⁰⁶ Ídem.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 72.

¹⁰⁹ En el capítulo referente a las artes plásticas, Read señala como esta condición de «voluntad de forma» fue lo que hizo posible la generación del arte rupestre, no como un intento de copiar la realidad, sino como una interpretación de su significado. Read, *Orígenes de...*, op. cit.

¹¹⁰ Ídem.

no a una imagen que contuviera a todos ellos. Los conceptos, por tanto, no pueden ser representados gráficamente.

Aunque por lo mismo, una distinción que habría que señalar es la diferencia entre concebir e imaginar. Se puede concebir por ejemplo la existencia de un cuerpo geométrico de mil lados, pero no se puede imaginar, dado que para la imaginación resultaría imposible representarlo. Confundir el sentido de sus acciones es caer en el error de pensar que concebir e imaginar, son lo mismo. Por ello, Fernando Zamora señala que “La implicación principal de estos postulados racionalistas [...] es que la imaginación no constituye un modo «racional» de pensar; en cambio los conceptos son «el» pensamiento”.¹¹¹ Aclarando que también hay una diferencia sustancial entre ver e imaginar, aunque se entienda el imaginar como una especie de acto visual interno. Se podría decir en consecuencia, que concebir no es imaginar, imaginar no es formar conceptos y que ver e imaginar son acciones diferentes.

Otra distinción que podríamos hacer aunque sea de manera muy sintética, es la diferencia que se presenta entre forma e imagen. Henri Focillon, citado por Zamora, menciona que para él, en cuanto a la materialidad de las formas, considera que son un aspecto intrínseco a ellas y, por tanto, del contenido de ellas “pues la vida de las formas toma cuerpo en la materia, o en otras palabras no se realiza sin la materia. No es que las formas se trasladen a los materiales, sino que están en estos o, mejor dicho, son estos”.¹¹² Así, una forma conlleva una materia, una materia conlleva una forma y, forma y materia, conllevan significados.

Sin embargo, también habría que considerar, que no sólo hay formas materiales, también, las hay inmateriales. La conciencia y la razón humana son configuraciones formales en el sentido de que son productos de una organización específica. Así entre ambas, las formas materiales y las inmateriales se provoca un puente de unión entre lo fisiológico y lo psicológico. Por ello Focillon, al ejemplificar la fuerza o el poder de influencia de las formas visuales, menciona que en la prehistoria en el surgimiento del sentido religioso los dioses surgieron del rito (que se manifestaba con signos y gestos), considerando que los dioses empiezan a existir cuando se da inicio a un sistema de representaciones. No es que primero exista la creencia de un dios y después se busque su forma. La representación del dios, es la que produce al dios.

Ante esta cuestión, Merleau-Ponty, señala al abordar la dualidad sujeto-objeto, que en su trabajo filosófico se propone superar, la idea de la separación entre el pensamiento como lo “interior” y la palabra como su manifestación “exterior”, dice que tienen un carácter artificioso y quedan supeditadas al entendimiento de que

¹¹¹ Zamora, *Filosofía de...*, op. cit., p. 82.

¹¹² *Ibíd.*, p. 109.

“materia, forma y contenido son lo mismo, en el sentido de que ninguno de ellos puede existir sin los demás”.¹¹³ De ahí que en nuestra percepción del mundo se realiza, no la separación de estos aspectos, sino más bien la unificación de materia, forma y significado.

Sobre las imágenes, habría que poner énfasis al analizarlas como elemento de un dominio de la comunicación, obviamente sin plantear toda la complejidad que implica su comprensión, que tienen la condición de actuar, por un lado, en el sentido de permitirnos reproducir los rasgos con que captamos la exterioridad o la apariencia externa de los objetos y, por otro, la posibilidad y la capacidad humana de generarlas, como una forma de nuestro pensamiento, el pensamiento visual.

En este mundo de las imágenes, o en lo que podría decirse que integra la cultura de las imágenes, no podemos dejar de contemplar que las imágenes, además de su propia naturaleza, son referentes de palabras. Por todo ello, hemos formulado la hipótesis de que la forma de lo arquitectónico para ser comunicada, implica la condición de ser materializada, es decir, expresada objetualmente, pues al decir de Gregotti “tal condición es, por un lado, la manera como las partes y los estratos están dispuestos en un objeto, pero, por otro, también el poder de comunicar aquella disposición”.¹¹⁴ Siendo las imágenes, en consecuencia, el vehículo, que generado por nuestras experiencias perceptivas, nos permiten producir las representaciones con que actuamos en las operaciones proyectuales.

Por ello, la materia y el medio de las acciones con que se constituye el proceso de la proyectación arquitectónica reside en la condición figurativa (o apariencia “fenoménica”) de los objetos en que trabaja, es su especificidad y es lo que lo distingue de otros procesos. Dicha materia es conformada así, por las imágenes con las cuales se van identificando los rasgos visuales con los cuales las definimos en el proyecto. Es, por tanto, la manera en que de dicha condición va siendo identificada a través del orden que se le ha dado a los diversos estratos que la constituyen. Y que acorde con el planteamiento de Gregotti, no pueden ser deducidos, ni de la ideología, ni de la técnica, pues estos son materiales con los que se trabaja y son aquellos con los cuales se construye el artificio proyectual y se instituye la especificidad del hecho arquitectónico.

¹¹³ Cuando Fernando Zamora cita sobre el texto *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty, en Zamora, *Filosofía de...*, op.cit., p.110.

¹¹⁴ Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

EL DOMINIO DEL LENGUAJE DE LAS COSAS

Walter Benjamin en sus textos ha formulado la tesis de que la comunicación humana se da a través de la traducción, dado que el lenguaje en principio es caracterizado por ser una forma de comunicación y expresión. En ese sentido, afirmaba que “La existencia del lenguaje se extiende a todos los ámbitos de la expresión humana [...] No hay evento o cosa, ni en la naturaleza viva, ni en la naturaleza inanimada, que no participe de algún modo en la lengua, pues es esencial a cada cosa comunicar su contenido”.¹¹⁵ De ahí, que planteé la existencia de un “lenguaje de las cosas” que no es el lenguaje articulado por el hombre. Un lenguaje no verbal, ni fónico, ajeno a la palabra pero lenguaje, al fin y al cabo.

Señala que por ello se puede hablar así del lenguaje de la música, de la escultura o de la jurisprudencia, pero aclarando que no es el transmitido por la palabra, sino aquél que constituye su condición de comunicabilidad. La esencia lingüística de los humanos estaría en nombrar las cosas, pero también, la lengua comunica el ser lingüístico de las cosas. Por tanto, cada lengua se comunica a sí misma. Situación ejemplificada al decir que “El lenguaje de una lámpara, no comunica la lámpara, sino la lámpara del lenguaje, la lámpara en la comunicación, la lámpara en la expresión. Pues el ser lingüístico de las cosas es su lengua”.¹¹⁶

Podríamos tratar de explicar esta situación, si tomamos por ejemplo lo que sucede cuando reconocemos, en las imágenes que percibimos en un paisaje cualquiera, las siluetas, ya sea de un hombre, de una mujer o de un animal, pues esto se debe a que con nuestro bagaje de imágenes, producto de nuestras anteriores experiencias, hemos establecido una relación con la naturaleza cuya capacidad de comunicación estriba en la manera en que éstas aparecen. De ello, se podría derivar la capacidad de que mediante un cambio en el significado original de las materias visuales, puede provocarse una invención figurativa debida a la modificación de la escala perceptiva de los objetos observados, en su condición figurativa.

En esta perspectiva de la comunicación o del lenguaje de las cosas, podemos plantear que la observación de la materialidad de lo arquitectónico puede considerarse, o ser equivalente, a un acto de lectura perceptiva. No en el sentido de atribuirle o de descubrir sus posibles significados, puesto que como ya mencionamos las manifestaciones arquitectónicas, como las de cualquier otro

¹¹⁵ Véase “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.

¹¹⁶ Ídem.

objeto, permiten elaborar múltiples interpretaciones, dado que actúan como fuente de diversos significados. Más bien enfocando esta percepción-lectura hacia lo que pudiera constituirse como la experiencia de identificar los elementos que produce el disfrute de la vivencia en el encuentro con dicha materialidad. Y, no me refiero a las grandes y mediatizadas edificaciones, sino a todas aquellas acciones que definen los hechos habitables, entendidos en la amplia gama de la producción social.

El conocimiento de un objeto puede estar orientado así a distintas finalidades según el enfoque desde el cual se realice tal tarea. Estas finalidades pueden relacionarse con diversos motivos de estudio, la interpretación de una dinámica social, de un progreso tecnológico, de una visión historicista o de algunas otras inquietudes de diferentes disciplinas.

Sin embargo resulta evidente que desde el punto de vista de aquel o aquella que se disponen simplemente a utilizar un objeto, el conocimiento de éste, no puede ser más que un medio para lograr la plenitud de su uso y, en último término, el completo disfrute de todas las posibilidades que en él se descubran. Aunque también es claro que el uso de un objeto no se reduce a meros elementos de funcionalidad “mecánica” pues en ello intervienen otras sollicitaciones, desde las que se derivan de condiciones psicológicas o culturales hasta las exigencias de carácter estético.

Finalmente como lo que entendemos por entorno y como medio ambiente construido se conforma por la presencia física de los objetos habitables, y no por los proyectos, ni por las intenciones con que éstos se elaboran, debemos admitir que las relaciones que tenemos con tales objetos se dan de una manera directa al entrar en contacto con ellos. Añadamos, que como una obra de arquitectura es valorada por el significado social que adquiere en su utilización y que dicho significado, por variado que sea, es resultado de lo que la propia obra comunica o nos transmite; en el sentido de que establece un “orden formal” para regular con él, nuestra estancia entre las cosas, también, se presenta la posibilidad de entender los valores propios del objeto en sus niveles sintácticos, incluso por encima de los semánticos y pragmáticos.

Por todo, nos atrevemos a decir, que si en el lenguaje de la música se expresa y se comunica un orden, constituido por la armonía entre los sonidos y los silencios con los cuales se integra su forma; en el lenguaje de la pintura se expresa y predomina un orden derivado de la relación entre las imágenes y los efectos visuales provocados por ellas y con ellas, integradas en su condición de forma; y en el lenguaje (perceptivo) de lo arquitectónico se constituye y se expresa un orden que es producto de su condición figurativa, de la intencionalidad de su producción, de su materialidad y de la organización de los ambientes que la integran, no para definir la caracterización de los modos de ser habitada, sino para propiciar las condiciones temporales correspondientes a los diversos modos de habitar y de construir, que han sido contemplados en su materialización. Esto es así, considerando que en cada caso, a través de tales elementos se forja su ser “o corpus” lingüístico como aquello que realmente comunican.

Entonces, leer o percibir los objetos arquitectónicos desde la óptica proyectual entendiendo lo que comunican a través de una relación directa con ellos y conformando el modo arquitectónico de dicha experiencia, podría constituir un principio para llegar a valorar la sustantividad de dichos objetos. Quedando planteada con ello, consecuentemente, no sólo la posibilidad de una actitud de aprendizaje, pedagógica y formativa, sino quizás, también, un camino de aproximación al entendimiento y a las posibles definiciones que se requieren en este campo, con lo cual nos acercaríamos también a la comprensión de cómo hacemos, lo que hacemos.

APOYO DOCUMENTAL

Aldrete-Haas (comp.), José Antonio. *Arquitectura y percepción*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Traducido por Pedro Simón Abril. Barcelona: Orbis, 1985.

Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.

Bruner, Jerome. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

Ezcurdia, Maite, y Olbeth Hansberg (comp.). *La naturaleza de la experiencia. Volumen I: Sensaciones*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM, 2003.

García Olvera, Héctor. «De la relación entre lo arquitectónico y otras disciplinas: hacia un enfoque bio-psico-antropológico del diseño de lo arquitectónico.» V *Seminario Permanente: La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño arquitectónico*. México: DGAPA-Facultad de Arquitectura, UNAM, 12 de septiembre de 2011. 16.

—. «Del proceso del diseño y el diseño como proceso.» V *Seminario Permanente "La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño de lo arquitectónico"*. México: DGAPA-Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011.

Kanizsa, Gaetano. *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós, 1980.

Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Barcelona: Orbis, 1984.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Monadología*. Madrid: Pearson, 1984.

Maldonado, Tomás. *¿Es la arquitectura un texto? Y otros escritos*. Buenos Aires: Infinito, 2004.

Maturana, Humberto, y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Barcelona: Debate, 1999.

Tudela, Fernando. *Arquitectura y procesos de significación*. México: Edicol, 1980.

Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Primera edición. México: UNAM-ENAP, 2007.

3.5. LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA

DEL IDEAL DE BELLEZA AL CONCEPTO DE EXPRESIÓN

Ya la propia designación del tema, que abordamos, lleva implícita la condición de aclarar, en primer término, las razones por las cuales, ahora se hace referencia a términos como “expresión” o “expresividad” en relación a la arquitectura, a cambio de lo que en otros momentos de la disciplina arquitectónica significó referirse a las edificaciones en el sentido de la consecución de la belleza con que eran constituidas o del goce estético que representaba su apreciación.

La transformación del ideal de belleza, considerado éste, como la belleza objetiva e inamovible que pertenece a las cosas en sí mismas y obedece a la aplicación de determinadas reglas en el manejo de las proporciones geométricas, empieza a gestarse, según Leland Martin Roth¹¹⁷, en los cambios que se produjeron en la generación de la forma arquitectónica, durante la transición del Renacimiento al Manierismo y que dieron por ello nombre a éste último.

Los arquitectos del renacimiento basaban sus proyectos y la configuración de las edificaciones en la aplicación y el uso de unidades modulares a partir de relaciones de proporcionalidad entre números enteros. Para ellos, el ideal de belleza consistía en la cuidadosa organización de las partes reguladas proporcionalmente. Así, por ejemplo, para Leon Battista Alberti, “La belleza consistía en la razonada armonía de todas las partes de un cuerpo, de manera que no se le puede añadir, quitar o alterar nada sin empeorarlo”.¹¹⁸

El objetivo era, por tanto, alcanzar la claridad y un estado de equilibrio en un orden racional absoluto. Pero, como suele suceder, menciona Roth, una vez alcanzado el pretendido estatus, no quedaba más que romper o burlar las reglas, así en menos de medio siglo (hacia el 1530), las cosas empezaron a cambiar y surge una alteración paulatina a ese ideal de perfección, afectado por sutiles modificaciones, en un nuevo sentido lúdico de la proyectación como búsqueda de una mayor expresión formal. Así, en este periodo que ahora conocemos como manierismo, aunque se mantuvieron el ideal de belleza y los elementos arquitectónicos clásicos –columnas, entablamentos, frisos y arcos- la claridad formal racional, fue sustituida gradualmente por un nuevo sensualismo que

¹¹⁷ Roth, Leland Martin. *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona Gustavo Gili, 2003.

¹¹⁸ Alberti, Leon Battista. *Los diez libros de arquitectura. Tomo Tercero*. Alcalá: Imprenta de Don Isidro Lopez, 1797.

introducido como un gesto o una insinuación formal daría pie a propuestas expresivas que posteriormente desembocaron en la teatralidad del barroco.

Sin embargo, no es sino hasta mediados del siglo XVIII, que la objetividad de la belleza, anteriormente sostenida, es puesta en duda. Como menciona el filósofo David Hume, al cuestionar tal objetividad, “La belleza no es una cualidad de las cosas mismas [...] simplemente existe en la mente que contempla y cada mente percibe una belleza diferente”.¹¹⁹ Con lo cual, quedó rota la idea de la universalidad del ideal de belleza y se proclamó su subjetividad.

Por ello, Peter Collins señala, que “en el momento en que se plantea el carácter objetivo o subjetivo de la belleza, no puede creerse más en una belleza absoluta; la belleza se convirtió en problema y fue necesario fundar una disciplina especial que la estudiara”.¹²⁰ Así, con el nacimiento de la estética, se da inicio al proceso que concretará la sustitución del concepto e ideal de la belleza renacentista que prevaleció hasta entonces, por el de la expresividad de la obra arquitectónica. El cambio significaba pasar de la idea de lo objetivo, por lo subjetivo; de lo que era admitido como bello, por lo arbitrario y subjetivo que implicaba el planteamiento de la expresión, modificándose consecuentemente, la base generatriz de la arquitectura.

Pero a partir de ello, y aunado a los procesos de urbanización que ocurrieron en los finales del S. XVIII y durante el XIX, las tareas de los arquitectos se modificaron sustancialmente al enfrentarse ante las nuevas edificaciones que eran demandadas en las poblaciones urbanas en constante y acelerado crecimiento, que exigían, por lo mismo, nuevas soluciones. La crisis semántica que esto representó, llevaría durante los dos últimos siglos a una continua transformación de las expresiones arquitectónicas, desde las aventuras del barroco y los planteamientos formales basados en modelos históricos, hasta la generación de nuevas propuestas resultado de la incorporación de nuevos materiales y nuevos enfoques que se sintetizan en la morfología adoptada a partir del modernismo de los años veinte.

Desde ahí, todo el repertorio de las formas arquitectónicas ha quedado disponible, pero al carecer de aquella apreciación de la belleza que era producto de las reglas de su configuración, todas y cada una de estas formas, perdieron el sentido comunicable que las identificaba. Así, la multiplicación de los objetos arquitectónicos resulto productora de múltiples expresiones, pero también, a la vez, de una desconexión semántica de su antiguo sentido estético, dado que

¹¹⁹ Hume, David. *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Valencia: Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, 2008.

¹²⁰ Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

ahora, cualquier forma puede expresar cualquier contenido o simplemente presentarse como un enigma.

Por ello, las formas arquitectónicas actuales, esto es la apariencia con la que se presentan los objetos ante un observador, que sería forzosamente el vehículo por el cual se manifestaran sus propiedades, no tienen ya ni las condiciones, ni el contexto ideológico que permitiera a esas manifestaciones hacerse legibles de manera unívoca.

UN ENFOQUE SOBRE EL PROBLEMA DEL SIGNIFICADO

En principio, podríamos considerar, como lo ha planteado Vittorio Gregotti, que el hábitat humano es de alguna manera la forma en que los seres humanos estamos sobre la tierra y, que esto, establece relaciones especiales con la disciplina arquitectónica al ubicar sus acciones en la conformación física del entorno construido con tal fin.

De hecho, al hablar de que los humanos habitamos nuestras casas, resulta obvio que el sentido del habitar se extiende y es mucho más amplio, pues también habitamos los lugares de trabajo, las calles por las que transitamos, los cafés a los que acudimos, las tiendas e incluso lugares aparentemente sin configuración arquitectónica. Pero, nos dice: “En todo caso, es bien patente que el hecho de habitar, como el simple hecho de existir, es lo que precede a todo acto proyectual y a toda construcción. Y que, construir es en cierta forma producir lugares como objetos [...] para reglamentar nuestra estancia entre las cosas”.¹²¹

Podríamos, por ello, señalar que en primer término lo que caracteriza el significado de una obra arquitectónica es su maleabilidad, es decir, su ser para, (En el sentido de conformar físicamente el entorno y ser conformada por las características ambientales del sitio en que se ubica)¹²² y, por tanto, no se debe de buscar en algo distinto de lo que ella misma indica o nos transmite, pues ninguna obra tiene un solo significado, no sólo en el tiempo, sino incluso en diversos estratos de interpretación. El problema al hacer arquitectura, reside así, para Gregotti,¹²³ en hacer una cosa, para construir un lugar, y no, para remitirse a otro objeto o para simbolizar o significar algo diferente.

¹²¹ Gregotti, Vittorio. *El territorio...*, op. cit.

¹²² El texto entre paréntesis es una interpretación personal de lo señalado por Gregotti en el citado texto, ibíd.

¹²³ Ibíd., p.29.

Toda acción arquitectónica, de carácter proyectual, surge de la constatación de una demanda a la que directa o indirectamente nos encargamos de responder con los medios que nos proporciona nuestra disciplina. Pero este singular encuentro con la producción de lo habitable, a través de la arquitectura, que presupone el encuentro entre la demanda (en su condición solvente) y la voluntad productiva, no se reduce a una simple respuesta proyectual, a un mero estímulo, sino que se trata de una voluntad de comunicación desde las acciones del proyecto, en el sentido del encuentro con la cultura, así la proyectación es al mismo tiempo, propuesta e hipótesis sobre las características de la forma arquitectónica, es decir, del orden objetual de lo habitable.

Añadamos, que como finalmente, una obra de arquitectura es valorada por el significado social que adquiere y, que dicho significado, por variado que sea, es resultado de lo que la propia obra comunica, o nos transmite, como el orden figurativo con el que ha sido constituida, independientemente, de las circunstancias biográficas en que se produjo y sin considerar superposiciones interpretativas de ella, su valoración y significación dependerán directamente de la experiencia de sus resultados.

Gregotti ejemplifica tal situación al referir que “Es imposible entender el significado del martillo (pero también lo es de la arquitectura) sin utilizarlo; aun cuando esta operación es evidentemente sólo una parte del conocimiento del objeto, es exclusivamente mediante sus uso para un fin determinado como se puede llegar a su conocimiento, también estético”.¹²⁴

Es, por ello, interesante recordar, algunos ejemplos de edificaciones, como el caso del, en una época tenebroso, palacio negro de Lecumberri y el ahora apreciado recinto del Archivo de la Nación; con un evidente cambio de uso y de significado, en la apreciación de la misma forma arquitectónica. Así, si bien, su apreciación depende del orden figurativo, el significado residirá fundamentalmente en la valoración social que adquiere en su utilización.

¹²⁴ Ibid., p.196.

FORMA Y SIGNIFICADO

Enfrentando como punto de partida una de las cuestiones que en ese momento ocupaba un lugar preponderante en las discusiones dentro del ámbito arquitectónico, y que en gran medida se ha conservado hasta nuestros días, en 1972 se celebró el *Symposium de Castelldefels* en Barcelona,¹²⁵ con el objeto de dirimir sobre los diversos planteamientos generados ante la pregunta de: ¿De qué es el significado en la arquitectura?

En dicho symposium, y para mostrar la trascendencia de la temática planteada, se reunieron personalidades como Oriol Bohigas (de España), Juan Pablo Bonta (de Argentina), Geoffrey H. Broadbent (del Reino Unido), David Canter (del Reino Unido), Alan Colquhuan (del Reino Unido), Françoise Choay (de Francia), Peter Eisenman (de Estados Unidos), Charles Jenks (del Reino Unido), Tomás Llorens (de España), Nuno Portas (de Portugal), Xavier Rubert de Ventós (de España) y algunos más, quienes expusieron sus respectivos enfoques ante la temática mencionada.

Cabe mencionar, por un lado, que ante la diversidad de opiniones, representada por las posturas teóricas de los convocados, el resultado, fue la imposibilidad de lograr un acuerdo unificador de ellas, y por otro, que en la condición de lector de las ponencias presentadas, se da la natural selección de aquellas con las cuales se tiene mayor afinidad. Así, he seleccionado, sólo algunos de los argumentos expuestos por Oriol Bohigas y por Juan Pablo Bonta por ser los que encuentro con más representatividad sobre este tema.

Para Juan Pablo Bonta,¹²⁶ las formas diseñadas cuentan con tres componentes de su significación, pero para hacerlas distinguibles se requiere, primero, contar con la definición de dos nociones básicas: indicios y señales.

“Un indicio, es un hecho directamente perceptible por medio del cual es posible conocer acerca de otros hechos no directamente perceptibles”.¹²⁷ Por ejemplo, cuando nos encontramos ante una fuerte obstrucción en el tráfico y eso nos hace suponer la existencia de un accidente. El primer aspecto, lo considera, como propiamente el indicio y, el segundo, como el significado del indicio.

¹²⁵ Bohigas, Oriol (et al). *Arquitectura, historia y teoría de los signos: el symposium de Castelldefels*. Editado por Tomás Llorens. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974.

¹²⁶ Ponencia presentada en el citado simposio con el título: “Notas para una teoría de la significación en diseño”, *Ibíd.*

¹²⁷ *Ídem.*

“Las señales son una clase especial de indicio, en dos consideraciones, primero deben ser deliberadamente usadas y, segundo, deben ser reconocidas por su intérprete”.¹²⁸

Así, la relación que se presenta entre la forma y el significado, en los indicios es natural o fáctica y el significado se desprende de la forma como consecuencia de un análisis. En cambio, en la lectura de las señales, se requiere siempre del conocimiento de unas convenciones sobre ellas, del aprendizaje de un código hasta cierto punto arbitrario.

En el contexto del diseño, se podría hablar, por ello, de la forma y el significado de la forma, o dicho de otra manera, sería referirse, por un lado, a la forma física de un objeto, y por otro, a la forma significativa. A la primera, la define como el conjunto de todos sus rasgos perceptibles de modo mediato e inmediato, como son: su geometría, su color, su textura y sus propiedades mecánicas, químicas u otras. A la segunda, como una abstracción de la primera, que incluye algunos de sus rasgos, los que inciden en el significado, pero que excluye a todos los demás.

En el lenguaje arquitectónico, nos dice, las transformaciones son constantes y en la práctica es difícil distinguir las diversas etapas de ese proceso de cambio. La disparidad de lecturas de una misma forma física por diversos intérpretes es insalvable porque las modalidades perceptivas son múltiples.

Los objetos (o los lugares) en consecuencia, son naturalmente polisémicos, esto es susceptibles de admitir diversas significaciones. Aclarando, que la polisemia ocurre a nivel de la forma física, no de la forma significativa. Así, cada objeto admite varios significados, pero la forma significativa se refiere sólo a uno de ellos.

Por ello, concluye, en la primera parte de su exposición que es a la que nos hemos referido, que en la relación entre las formas físicas y las formas significativas, podría decirse que, si bien, las primeras admiten a las segundas, éstas últimas sólo organizan o analizan a las primeras. Quedando siempre, incorporada a esta relación, una condición “tríadica” donde estarán presentes las formas físicas de los objetos, los significados asignados y los intérpretes de ellos.

Por su parte, Oriol Bohigas, destaca, en primer término, que “el diseño se puede definir como un característico proceso de creación de formas, en una sucesión de etapas claramente establecida y diferenciada. Lo que le distingue de cualquier otro campo creativo es precisamente esa cadena procesal en la prácticamente ninguna etapa (sea la promoción, la elaboración o interpretación de los datos, la

¹²⁸ Ídem.

formulación de hipótesis formales o incluso hasta la materialización) emerge como autora directa del objeto y ni siquiera es especialmente determinante del producto”.¹²⁹

Llama así “artefacto” a un determinado producto resultado de las específicas circunstancias de dicho proceso. “Artefacto, es pues, un producto del trabajo humano, el resultado material de la proyectación, todo lo que ha sido proyectado y fabricado. Es el resultado material de ese proceso de diseño”.¹³⁰

Pero, aclara, que una vez el artefacto ha adquirido su propia vida, se constituye en un elemento independiente sobre el cual cabe aplicar juicios no especialmente relacionados con el proceso que lo ha constituido. Así, se pueden clasificar, sobre todo para efectos de su explicación y que pueden constituir objetos de conocimiento diferentes, dos fenómenos, que se presentan de manera independiente entre ellos, que permiten la realización de unos análisis y de unas valoraciones autónomas en cada uno; el proceso del diseño de un artefacto y el artefacto en sí.

Bohigas, destaca en ello, que la actual validez de un artefacto hay que determinarla como consecuencia de su análisis y conocimiento al margen de sus vicisitudes biográficas y de las intenciones y hasta los condicionamientos de cualquier orden que intervinieron en su proceso de diseño. “La validez de un artefacto no se afirma por su proceso de diseño, sino por lo que el artefacto es y por su relación con su actual entorno”.¹³¹

Un objeto se diseña, añade, para que los humanos podamos comprenderlo, lo usemos y finalmente lo disfrutemos en el sentido más amplio de la palabra. El objeto está ahí, sin más historia que la memoria y las cargas psicológicas del espectador o utilizador. Su presencia es la de un objeto actual que sólo queda justificada por lo que hoy es y por aquello para lo que sirve. Es un elemento que se nos presenta de manera considerable sólo en función de la percepción que tengamos de él, situados en la actualidad de nuestro propio contexto social y cultural.

La semiología ha sido para Bohigas, ineficaz hasta ahora, para las acciones del diseño y para el disfrute del objeto, porque desconoce lo que éste realmente es, olvidando que el descubrimiento de la estructura de un objeto sólo puede provenir de lo que el propio objeto sugiere, es decir, del conocimiento empírico del mismo.

¹²⁹ Ponencia presentada con el título de “Análisis semiológico y experiencia erótica del diseño”, en Bonta, *Arquitectura, historia y...*, op.cit.

¹³⁰ *Ibíd.*

¹³¹ *Ídem*

Así, las explicaciones de las relaciones con el objeto tendrían que basarse, a su vez, en la explicación del fenómeno de la percepción. La captación de las estructuras significativas de un objeto, dependerían en conclusión, de un análisis que no prejuzgara con modelos ajenos a él. El mismo proceso de fruición con el objeto, debería determinar su descripción y, por tanto, la captación de su estructura, es decir, que el conocimiento del objeto se conduzca en el propio acto de la fruición.

Por ello sugiere, finalmente, que las relaciones con los objetos sean explicadas en función de la percepción y fruición de los elementos que nos sensibilizan en el encuentro de su vivencia, “es decir, que nos erotice”.

EN CUANTO AL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA

Una primera aclaración que hace Rudolf Arnheim al tratar el tema del cómo es y el cómo se ve la arquitectura, se refiere al hecho de que ningún cuerpo u objeto tridimensional puede ser captado completamente por el ojo humano, desde un punto fijo.¹³² Y ello se debe, señala, a que la imagen óptica que tenemos de los objetos se da mediante una proyección bidimensional. Sin embargo ésta, en la apreciación estética de la obra arquitectónica, no queda limitada a lo que la percepción puede captar desde el campo de visión.

La arquitectura, es uno de los productos humanos que tiene como finalidad ofrecer una forma organizada ante la presencia del cuerpo humano y del intelecto, a pesar de que ello implique, que su captación, depende de la acumulación de comprensiones parciales que mediante la percepción producen que la estructura de la forma se unifique.

En la visión de Arnheim, podríamos destacar dos aspectos que identifican su planteamiento, primero, que la expresión visual de la arquitectura implica la realización de un orden, aun siendo éste basado en principios organizacionales diferentes, es decir, que no se trata exclusivamente de un orden geométrico, haciendo la precisión de que: “Por necesidad el orden es coerción. El orden prescribe el lugar y función de todo lo que participa en él. Los principios y objetivos de los que deriva el orden de un sistema es improbable que dupliquen simplemente aquellos que gobiernan a los componentes”.¹³³

El segundo aspecto, se refiere a que la expresión visual de lo arquitectónico descansa en la dinámica de la forma. “La dinámica [nos señala] es una propiedad

¹³² Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

¹³³ *Ibid.*

proporcionada por la mente humana de manera espontánea y universal a cualquier forma que pueda percibirse, es decir, organizada de tal manera, que su estructura pueda ser captada por el sistema nervioso del perceptor. Considerando, consecuentemente, que las cualidades expresivas de las cosas es inherente a la mente humana”.¹³⁴

En ese sentido, Sven Hesselgren, menciona que: “Si la creación arquitectónica debe procurar una ordenación de los detalles del mundo físico, con el objeto de producir experiencias de percepción, el estudio teórico de la arquitectura debe partir del mundo perceptual”.¹³⁵

Así, y con todo, si la expresión significativa de la obra arquitectónica, es múltiple y se presenta como resultado de la interpretación de un sujeto perceptor, sea el que la habita o no, y que lo que la arquitectura comunica no es otra cosa, más que a sí misma, y con ello, al orden figurativo con que ha sido constituida, ¿a qué nos referimos al hablar del lenguaje arquitectónico?

Christian Norberg-Schulz, se propone, en un artículo relativo a ello,¹³⁶ dar una respuesta ante este cuestionamiento al argumentar, que para tal propósito, por principio habría que entender que la arquitectura del modernismo (o relativa al periodo del movimiento moderno) generó una serie de confusiones teóricas, en el hacer disciplinario, que condujeron hacia falsas interpretaciones del rol social del arquitecto y a una equivocada explicación del propio fenómeno arquitectónico al descontextualizarlo de su sentido histórico. Todo ello, a pesar de las aportaciones figurativas producto, sobre todo, de la incorporación de nuevos materiales en la realización de las edificaciones.

Sin embargo, admite que quizás uno pudiera objetar si realmente la arquitectura se puede entender como lenguaje. “Con certeza, señala, la arquitectura es un instrumento práctico, pero en primer lugar, su propósito es ayudar al hombre a experimentar el ambiente como significativo, esto es, permitirle HABITAR [...] únicamente es a través de la experiencia que los efímeros fenómenos de nuestro ambiente se registran y transforman en un mundo inteligible, esto es, en un mundo que permite la identificación significativa, en el sentido que somos

¹³⁴ *Ibíd.*

¹³⁵ Hesselgren, Sven. *Los medios de expresión de la Arquitectura*. Traducido por Bengt J. Dahlbäck. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

¹³⁶ Norberg-Schulz, Christian. «La demanda por un lenguaje contemporáneo de la arquitectura.» *Art & Design*, 1986; texto traducido y proporcionado por Samuel Monroy en el marco del Seminario Permanente “La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño de lo arquitectónico”.

capaces de tomar una posición por encima o entre las cosas. Es a tal identificación a lo que llamamos habitar”.¹³⁷

En su planteamiento, Norberg-Schultz desarrolla un gran discursividad que es, al mismo tiempo, crítica al modernismo y propuesta de un nuevo enfoque en el propósito de recuperar el sentido del lenguaje arquitectónico. Cabe aclarar, que ante la amplitud de las disquisiciones desarrolladas por él, sobre este tema, sólo nos hemos ocupado en resaltar algunos aspectos relativos a la constitución de dicho lenguaje.

Su propuesta está basada en no hacer referencia a las llamadas “funciones”, tal como fueron tratadas en el modernismo, para hablar en cambio, del entendimiento de la arquitectura como una representación del mundo por medio de las obras edificadas. Destacando que dicha representación se obtiene por medio de la calidad figurativa de los productos arquitectónicos y que las cosas se distinguen entre sí por su forma y por su nombre. Liga con ello, el lenguaje arquitectónico con el lenguaje hablado.

El habitar, señala, significa por encima de todo, el vivir con otros en un lugar determinado, en el cual, el lenguaje arquitectónico se hace manifiesto como lugares que poseen una determinada topología y una estructura formal. Pertenecientes ambas, al universo de las figuras tipológicas. Considerando así, que éstas últimas, las figuras, son las que reconocemos primordialmente como las portadoras de las acciones habitables.

Pero, continua diciendo: “Las figuras arquitectónicas no son signos, ellas no significan algo más, sino la reunión del mundo, ellas son cosas entre las cosas. Con certeza ellas reflejan otras cosas, pero no se eligen de manera arbitraria para denotarlas, y cuando hablamos acerca de un lenguaje de formas, no nos referimos al hábito de las convenciones. Pero las figuras, tampoco son símbolos, debido a que su contenido no existe en cualquier parte, sino que antes que nada tiene su ser a través de la figura misma [...] Por esta causa, las podemos llamar imágenes, porque ellas nos hacen ver el mundo. La diferencia entre signo, símbolo e imagen ha sido explorada por Gadamer, quien nos dice que un signo tiene una mera función indicativa, mientras que un símbolo tiene el valor de representación porque nos recuerda algo que no está presente. Una imagen en cambio, no nos representa alguna otra cosa, más bien lo que genera es un incremento en el significado”.¹³⁸

Finalmente, habría que reconocer que en las actividades proyectuales de la arquitectura, con lo que se trabaja directamente y sobre lo que se actúa es sobre las imágenes y que en el proceso de definición formal de un objeto lo que se

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid.

transforma son las propias imágenes. Lo que nos llevaría a una última reflexión sobre la estructura del proceso proyectual, dado que como éste, conlleva de manera implícita una secuencia de toma de decisiones con las cuales se van definiendo las imágenes que configuran el proyecto. Tales acciones, tendrán que partir de la intencionalidad del habitar que se pretende, pero sólo será posible hacerlo, porque previamente existe un marco cultural de caracterización sobre los hechos arquitectónicos que los identifica en sus imágenes. Toman, entonces, una relevancia especial los temas de la tipología y del lenguaje arquitectónico como parte de las reflexiones necesarias en nuestro hacer.

APOYO DOCUMENTAL

Alberti, Leon Battista. *Los diez libros de arquitectura. Tomo Tercero*. Alcalá: Imprenta de Don Isidro Lopez, 1797.

Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Bohigas, Oriol (et al). *Arquitectura, historia y teoría de los signos: el symposium de Castelldefels*. Editado por Tomás Llorens. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974.

Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Hesselgren, Sven. *Los medios de expresión de la Arquitectura*. Traducido por Bengt J. Dahlbäck. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.

Hume, David. *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Valencia: Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, 2008.

Norberg-Schulz, Christian. «La demanda por un lenguaje contemporáneo de la arquitectura.» *Art & Design*, 1986.

Roth, Leland Martin. *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona Gustavo Gili, 2003.

**DE LA ACTIVIDAD DEL
DISEÑO
ARQUITECTÓNICO Y EL
CONTEXTO DE LA
PRODUCCIÓN DE LO
ARQUITECTÓNICO**

4.1. LA INCIDENCIA DE LAS CIENCIAS Y LAS ARTES EN EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO

Al parecer cada día más, las ideas de las ciencias se introducen con mayor incidencia en el mundo de las actividades artísticas, y con un peculiar sentido en el campo del hacer arquitectónico.

En primer término, como modelo de análisis de la realidad y como previsión de las reacciones que pudieran ocurrir en ella; sobre todo en el sentido, de la preparación de instrumentos que permitan controlar la racionalidad de los procesos analíticos que derivarán en la configuración de los hechos arquitectónicos.

En segundo lugar, como condición y fundamento para establecer la especificidad epistemológica de la disciplina. En lo cual, se definen tres instancias relativas a la fase proyectual: Las condicionantes del contexto interno del objeto mismo, relativo a su habitabilidad. Las del contexto externo en el que interactúa el artefacto, involucrando los aspectos físico ambientales, socioculturales y significativos. Ambos en el sentido del cómo llegar al objeto. Para finalmente, establecer la base de entendimiento de los propósitos referidos a los posibles resultados de dicha interacción, como el valor significativo del objeto en sí.

Estas dos ópticas, que si bien implican entre ellas, conexiones recíprocas y retroalimentaciones constantes son quizás el puente que entrelaza y pone en contacto la óptica científica y la óptica estética, a modo de los extremos de una misma línea.

Podría decirse así, al hablar de la permeabilidad de estas ideas en el ámbito arquitectónico que hay una referencia, no a la complejidad técnica del ejercicio constructivo de la arquitectura, sino a la complejidad estructural y funcional de los materiales conceptuales con los que se trabaja en la fase de la proyectación. Sobre todo, porque estos materiales se presentan en un grado tal de elaboración, técnica y cultural, que los constituye en redes disciplinares autónomas con las que la propia proyectación necesariamente interactúa durante su desarrollo. El hecho arquitectónico se constituye así, en cuanto construcción de sistemas significantes en un sistema de sistemas.

En el territorio proyectual se incluyen así, en mayor o menor grado, variables relacionadas con la ética, la antropología, la economía, los ciclos y las formas de vida, la sustentabilidad, la comercialización y otras más. Pero este accionar interdisciplinario va más allá de una gestión coordinadora de factores técnicos y socioculturales configurando una acción disciplinar específica. Esta especificidad es la materialidad del lenguaje con el que se expresa la arquitectura y queda delimitada por el hecho de ser físicamente aquella figura en que las formas se han organizado según un sentido que constituye para la propia disciplina y para su valoración social una posibilidad de innovación en las acciones habitables.

LA NECESIDAD O EL DESEO

La incidencia de las ideas de las ciencias y las artes se hacen manifiestas y se ejemplifican en la ya vieja discusión entre programa y proyecto. Y es ahí, precisamente en una significativa conjunción entre la cultura científica y la tradición del arte moderno, que ahora se nos ha presentado, como ejemplo de ello, la comprensión de los objetos, no como formas cerradas, sino como un campo posible en transformación, como fenómeno en construcción. No sólo en el sentido de su ambigüedad perceptiva, sino en la polivalencia de sus conexiones, en la flexibilidad de sus usos y en la continua negación de su terminación que es al mismo tiempo su condición de existencia.

En todo ello, hay un par de conceptos (necesidad y deseo) pertenecientes a la temática arquitectónica referente al programa-proyecto que parecen poseer ciertas características de significación que los hace particularmente representativos en el punto de tangencia desde donde se da la explicación de la producción arquitectónica.

Así, necesidad y deseo son dos conceptos diferentes. La necesidad es concebible como un concepto lógico que implica carencia y porque una vez que se ha presentado exige una respuesta, la cual ha de consistir en encontrar un objeto que le corresponda para quedar satisfecha.

El deseo, en cambio es definido como una construcción en la historia del sujeto, que determina su transitar y particulariza su destino.

Las necesidades son carencias sentidas por el individuo. Entre ellas, existen ciertas necesidades que son consideradas básicas, como son las fisiológicas, que a medida que se van satisfaciendo, hacen que surjan otras de carácter más elevado. Por ello Maslow propuso cinco niveles de necesidades ordenadas jerárquicamente: necesidades fisiológicas, de seguridad, sociales, de pertenencia y amor, de estima y de autorrealización. Considerando que las necesidades se convierten en motivación cuando se hacen conscientes e impulsan al individuo a la acción.

Cuando la motivación tiene nombre propio y va dirigida hacía un bien específico, es entonces cuando nos referimos y es aplicable el término del deseo. El deseo es la fuerza que orienta el devenir del ser humano a través de una permanente búsqueda por el encuentro de un algo que, si bien no se halla, sí se metaforiza en las realizaciones que hacen significativa la vida.

El proceso histórico -afirma Norman Brown en su libro sobre el significado psicoanalítico de la historia- se apoya en el deseo del hombre de devenir una cosa diversa de lo que realmente es. “La historia se hace, más allá de nuestra voluntad, no por la «astucia de la razón» sino por la «astucia del deseo»”.¹³⁹

El término proyecto lleva implícito así, el sentido de la consumación del deseo, un sentido de tiempo entre el deseo y el objetivo que se persigue. Para que éste, al ser realizado en un momento concreto adquiriera presencia y significado. El proyecto, será entonces un medio con el que intentamos llegar a la satisfacción de un deseo.

Sin embargo, curiosamente el deseo nunca encontrará una satisfacción plena y última que colme por completo al sujeto porque está articulado a la cadena hablada y esta articulación lo convierte en demanda, lo que quiere decir que lo capturado por la palabra no es propiamente el deseo como tal sino su representación, pues la palabra en si misma no tiene posibilidad de abarcar en su capacidad de comunicación la totalidad de lo real. Por eso, el deseo estructura los elementos y realizaciones de la experiencia particular y define las formas de una relación subjetiva con la realidad.

Por otro lado, desde el punto de vista del psicoanálisis el hombre es un ser viviente que habla, con lo cual se tienen enormes consecuencias. El lenguaje transforma al ser humano en lo más profundo de sí mismo, lo transforma en sus afectos, en sus necesidades, lo transforma incluso en su cuerpo.

En efecto, nada más al venir al mundo, la cría humana es capturada por una estructura que le preexiste. Esta estructura es la del lenguaje. A partir de esta captura por la red del lenguaje, la relación con su propio cuerpo y con el de los demás, ya no va a ser una relación puramente natural. Así, el acto más simple, el de comer, por ejemplo, aparece rodeado de rituales, y, en tantos casos, cargado de síntomas.

En suma, por el hecho de que habla, las necesidades biológicas, quedan profundamente trastocadas en el hombre, perdidas en su naturalidad, para transformarse en esa otra realidad específicamente humana que Freud nombró deseo.

El lenguaje es ya, en sí mismo, una institución que precede al sujeto, que le ha sido dada, que ha sido construida por otros. Por ello la imagen que el sujeto expone de sí mismo es una imagen que lleva la marca del otro que es también, junto con él, un objeto del mundo.

¹³⁹ Brown, Norman O. *Eros y tanatos: el sentido psicoanalítico de la historia*. Barcelona: Santa & Cole, 2007.

El lugar del deseo es precisamente el lugar del sujeto, el lugar en el cual el sujeto puede expresar su autonomía en la simbolización, donde tiene la libertad de poner en valor. Ninguna cosa, en tanto que significante, puede dar absoluta cuenta de sí misma. Ninguna presencia aparece ya con su sentido inscripto en ella y por lo tanto el sujeto se mueve libremente en el corrimiento y la metáfora.

El deseo nos expresa en la verdad de nuestro deseo y nos pone en relación necesaria con el otro, sin el cual no habría constitución del sujeto. En este sentido el otro es no sólo mi límite sino la posibilidad de configurarme como sujeto. Sin la mirada del otro no puede haber mirada propia.

Lacan, habla de sujeto y no del yo pues el sujeto no queda reducido a una parte de su andamiaje psíquico sino que es propiamente una estructura que está ahí. Es mediante la percepción que el sujeto toma contacto con lo real. No debe pensarse, por supuesto, que la percepción es sólo percepción sensible y que los objetos reales son solamente objetos materiales. Es en el plano de lo simbólico que el sujeto estructura su contacto con el mundo.

Sin embargo, las cosas, los objetos, permanecen siempre como una caja negra para el sujeto, el objeto es irreductible a la simbolización, de manera que siempre queda algo más allá, un remanente que hace posible la libertad simbólica del sujeto. Es mediante la simbolización que el sujeto pone en valor los objetos en términos de cadenas significantes, que el sujeto les confiere un lugar en su deseo. En tanto el sujeto intenta administrar su simbolización como discurso llevando el deseo al plano de la conciencia se involucra con el discurso del imaginario social, con el discurso de lo institucional, del super yo. En definitiva, se involucra con el otro.

Por ello, Foucault dice: El lugar del sujeto es el lugar del deseo. Pero hablar de deseo implica connotaciones muy amplias. Nuestro cuerpo tiene deseos, apetitos necesarios para la vida; nuestra psique también tiene deseos, deseos de afecto de emociones, deseos de saber y conocer, e incluso tenemos deseos desconocidos para nosotros como aquellos que surgen del inconsciente. Los humanos deseamos porque necesitamos elementos que no tenemos y que consideramos necesarios para existir. La carencia de estos elementos provoca alteraciones internas y desequilibrios que se traducen en movimientos encaminados a conseguir del ambiente exterior lo que falta en el interior.

Para Deleuze y Guattari, el inconsciente es una fábrica y el deseo es producción. Esta idea podría expresarse diciendo que no es cierto que se desee un objeto, sino que siempre que se desea se desea un conjunto.

Hablamos de manera abstracta cuando decimos que deseamos este o aquel objeto, porque nuestro deseo siempre es concreto, siempre es el deseo de un conjunto espacial, geográfico, temporal, territorial, concreto.

Si el deseo es producción, hay que concluir que no es algo espontáneo. Si partimos de considerar que es el objeto lo que deseamos, efectivamente el deseo parece el movimiento espontáneo que nace ante un objeto deseable.

Pero si entendemos junto con tales autores que el deseo es siempre deseo de un conjunto, entonces es el propio sujeto del deseo el que dispone los elementos, colocan unos al lado de otros y los interrelaciona.

El deseo es una disposición, es el acto de disponer, de colocar, de construir una disposición concatenada de elementos que forman un conjunto. El deseo discurre dentro de una disposición o concatenación. Si uno desea comprarse algún coche en especial, no sólo es el coche lo que desea, sino también los lugares a los que se desplazará, y las personas con las que viajará, y la música o las conversaciones que le acompañarán: el coche está asociado a un mundo, es ese mundo lo que se desea, ese mundo dispuesto en sus elementos por el sujeto del deseo.

EL PROGRAMA DE NECESIDADES O LA DEFINICIÓN DE LOS DESEOS EN SU DEMANDA

Ahora bien, vayamos con lo anterior al ámbito de lo arquitectónico. Podríamos, considerar con todo lo anterior que las acciones sociales relativas a la construcción del ámbito habitable a través del enunciado de una demanda solvente, definen y establecen las características y el destino de los objetos arquitectónicos, conjuntando en su formulación los propósitos de realización con las posibilidades productivas, Y que al tratar el marco relativo a la explicación del diseño, ésta última no puede plantearse considerándolo ajeno a tales determinaciones.

Por lo mismo, su comprensión dependerá, en primer término, de ubicarlo en su papel dentro del proceso productivo con el que se construye el ámbito habitable y, como segundo aspecto, en el reconocimiento, tanto de la finalidad disciplinaria, como, en el de su condición figurativa.

Así en los procesos de formulación del proyecto arquitectónico y sobre todo en la secuencia de la toma de decisiones que se requieren durante su elaboración, cada vez, que se analiza un dato o un requerimiento se harán presentes las interpretaciones conceptuales y de imágenes con las cuales se generan las hipótesis proyectuales.

Su aceptación y validación significarán el diálogo que se produce entre dichos conceptos y la posible figura que lo concrete como propuesta edificatoria. Tales acciones tendrán que partir así de la intencionalidad del habitar que se pretende, pero sólo será posible realizarlas porque existe previamente un marco cultural de caracterización de los hechos arquitectónicos.

Es decir, que lo que comúnmente se ha entendido por «el programa de necesidades» en realidad no se presenta como la base y origen de la acción proyectual sino lo que realmente se provoca como inicio es una relación muy sutil de orden dialéctico entre el sentido utilitario y significativo del objeto con la

definición de su forma. Pero incluso podríamos hablar de limitaciones más sutiles. Si consideramos que el entorno es a la vez físico y social, y todo él, es una unidad con una fuerte coherencia interna resultará sumamente difícil influir de forma aislada sobre las cosas.

Así, lo que en realidad implican las determinaciones de la demanda arquitectónica es una relación de diálogo entre los conceptos con los que se identifican las actividades sociales del habitar y las propuestas del orden figurativo del objeto, integrándose y expresándose como una respuesta significativa.

La producción, da inicio a partir de definir el objeto por realizar, siempre y cuando, se tengan los medios para llevarla a cabo, es decir, cuando la demanda sea planteada en términos solventes.

El objeto arquitectónico no surge o se genera así, meramente por la presencia de una necesidad sino que es resultado de un acto de voluntad productiva, en la cual, se encuentra implícita la posibilidad real de construirlo.

Por ello, toma entonces una relevancia especial el tema del leguaje arquitectónico y los factores que lo determinan, pues en el tratamiento de estos, se conforman las materias con las cuales actuamos. Estas son: las relaciones del objeto con el sitio en que se ubica, las exigencias derivadas de la utilidad a la que se destina, las características de su constructibilidad, y, con todo, la selección del propósito lingüístico que constituirá la base de la expresión arquitectónica.

El recorrido del proceso proyectual será siempre una intensa actitud de exploración de las imágenes arquitectónicas, surgirá de ellas y terminará proponiendo nuevas y diversas interpretaciones sobre ellas. Enmarcadas siempre, en la intencionalidad de definir formalmente el entorno habitable a través de su figura. Porque ese es su propósito y es su finalidad.

Por eso, en el caso del diseño arquitectónico, podemos identificar sus acciones, como el puente que relaciona lo demandado en el objeto por realizarse, con el producto construido, a través de definir la forma en que habrá de materializarse.

Pero todo ello, en la consideración de que la definición formal del objeto es provocada, -y por tanto, regulada-, en un doble sentido. Propone, la figura que habrá de darse al objeto, pero siempre sometida y dependiente de lo que se espera de él. Así, en todo caso, por mucho que llegara a distanciarse el resultado real del ideal, de lo que se trata, es de adecuar intencionalmente -mediante una interpretación figurativa- el primero, o resultado real, con el segundo, como el fin propuesto.

Precisando, que si bien, el objeto resultante en su primera condición de finalidad obedece al deseo y a la demanda del actor o actores sociales que lo requieren, y en esta concepción de él, se contiene una propuesta de habitar, es decir, de la forma de vida que contendrá y que le da origen; es por medio de la propuesta proyectual como adquiere la posibilidad de realizarse, y ello, a través de la definición de su figura, o más concretamente, del orden que se transmite a través de la figura.

APOYO DOCUMENTAL

Brown, Norman O. *Eros y tanatos: el sentido psicoanalítico de la historia*. Barcelona: Santa & Cole, 2007.

Díaz, Esther. «Gilles Deleuze; Poscapitalismo y Deseo.» *Revista Observaciones Filosóficas*. 2005. <http://www.observacionesfilosoficas.net/gillesdeleuze.html> (último acceso: 25 de octubre de 2013).

Gregotti, Vittorio. «Los materiales de la proyectación (1968).» *Revista AA.VV.* (Gustavo Gili), 1971.

Lacan, Jacques. «Las relaciones de objeto y las estructuras freudianas (trad. Pontalis, J.B.)» *Revista Imago*, nº 6 (1978): 47-55.

4.2. LAS CUALIDADES DE LO ARQUITECTÓNICO

*“Se puede comer sin conocer las leyes de la digestión, respirar sin conocer las leyes de la respiración, se puede pensar sin conocer las leyes ni la naturaleza del pensamiento, se puede conocer sin conocer el conocimiento. Pero, mientras que la asfixia y la intoxicación se dejan sentir inmediatamente como tales en la respiración y en la digestión, lo propio del error y de la ilusión es no manifestarse como error y como ilusión. ¡El error sólo consiste en no parecerlo”.*¹⁴⁰

-René Descartes

LA NOCIÓN DE LA CUALIDAD

Es común, que en el ámbito de lo arquitectónico, así como también en el lenguaje cotidiano hagamos referencia a las edificaciones, a sus elementos o componentes y aún a los sitios urbanos, a través de lo que consideramos sus cualidades. Con esta idea, Luis Espinosa Cerón, da inicio en su tesis doctoral, al capítulo de lo que él considera “La idea habitual de la cualidad”, señalando en el sentido general de su línea de argumentación que “estas cualidades son utilizadas para distinguir rasgos con los que se identifican ciertas características de un conjunto edificado o de las partes que lo integran. Con frecuencia así, las descripciones de las obras arquitectónicas, de los materiales o incluso de los objetos contenidos en ellos se conforman por expresiones referidas a cualidades”.¹⁴¹

La noción de cualidad, de acuerdo a la definición de la Real Academia de la Lengua Española, aplicada en una persona o en una cosa, es entendida como “cada una de las circunstancias o caracteres, naturales o adquiridos, que las distinguen de otros u otras de su misma especie y también, como la manera o forma de ser de alguien o de algo”.¹⁴² De ahí que al aplicar esta caracterización de las cualidades sobre lo arquitectónico, cuando se describen y se valoran lo

¹⁴⁰ Citado en el inicio de la introducción general del texto Morin, Edgar. *El método. III. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 2009.

¹⁴¹ Véase Espinosa Cerón, Luis. *Lógica de la cualidad en arquitectura*. Tesis doctoral, México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2004.

¹⁴² *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. México: Espasa Calpe, 1970.

que comúnmente llamamos obras arquitectónicas o sus componentes, en su apariencia inanimada y estática, lleva a otorgarles cierta identidad, pero conjuntamente también lleva a considerar que las cualidades que se les han adjudicado, permanecerán junto con la propia edificación, continuas e inmutables en el tiempo.

Esto ocurre de esa manera, por un lado, como cuando hacemos referencia a sus condiciones físicas o materiales, tales como la casa de vidrio, la puerta o a la ventana de madera, el muro de piedra, el callejón empedrado y muchas más de la misma naturaleza o, por otro, cuando nos referimos a las características de alguna condición adjetivada en expresiones, como la del espacio modulado, la arquitectura exótica, la solidez de la edificación, la transparencia de una celosía, la pesantez del cerramiento, la interioridad del claustro, el espacio introvertido o extrovertido, la frescura del patio y otras semejantes.

Situación sobre la cual, Espinosa Cerón hace notar que con la utilización de referencias en las cualidades, respecto a las descripciones de lo arquitectónico, se genera un “lenguaje particular” (de carácter académico y profesional) referido a las características que aparentemente le son inherentes a lo que se describe, tanto en las referencias que se hacen sobre las partes, como en aquellas que se refieren a la consideración del objeto arquitectónico en su totalidad.

En estas expresiones, aunque en principio se admite la raíz física o la adjetivación significativa de la cualidad, sin mayor explicación que su simple enunciado, aparentemente se hace comprensible lo que se describe. Pero lo que resalta en la utilización de tales expresiones, es que al haber insertado la noción de cualidad en dicho lenguaje particular, con el cual se establece este tipo de comunicación, la referencia se vuelve necesaria para expresarse, al mismo tiempo que también, se vuelve ineludible para la estructuración del pensamiento arquitectónico que la utiliza de ese modo, tanto al manifestar la intencionalidad de las acciones del proyecto, así como, al aplicarla en la descripción de las características valorativas de los objetos materializados.

De ahí, que como sucede, ocasionalmente, en los relatos literarios, estas expresiones sean utilizadas cuando se quiere hacer la descripción de las vivencias o de las impresiones que se tienen en los objetos, referidas a su apariencia perceptiva o a su condición significativa. Pero, particularmente, en el ámbito gremial de la arquitectura, además de la utilización de la cualidad, como lo inherente a la obra arquitectónica, ésta es utilizada y asimilada en la actividad proyectual, incorporándola como el propósito de ésta, en la idea de que así se logrará la caracterización de la forma del objeto que se proyecta.

Se parte en ello, de la creencia, o el supuesto, de que al proyectar algo con una intencionalidad significativa relativa a sus cualidades, tal intención se convertirá en realidad en la materialización del objeto y será una condicionante de su apreciación. De esta manera, habitualmente, se diseña y se concibe lo arquitectónico, en sus cualidades aparentes, incorporándolas a la forma del pensamiento con el cual se actúa. La condición de la cualidad, queda consecuentemente insertada en el tránsito del pensamiento al lenguaje y por ello,

tanto en el desarrollo de toda la dinámica de las acciones cognitivas, como en la generación de las actividades proyectuales.

Comúnmente así, en el lenguaje referido a las obras arquitectónicas, se aplican ciertos caracteres distinguibles o asociables en su conjunto o en sus partes, para lograr su descripción, utilizando términos como: pesado o ligero, transparente u opaco, abierto o cerrado, amable u hostil, a modo de cualidades que podemos atribuir a un elemento (muro, ventana) o a un conjunto (ya sea en una edificación aislada o en varias de ellas) siendo esta apreciación considerada de tal manera que las cualidades parecen surgir del propio objeto, de su sustancia, que incluso se asumen como adheridas o unidas a éste. Las cualidades, en estas circunstancias, son identificadas y transitan de condiciones que se estiman como objetivas, a la subjetividad de las que se refieren a la exterioridad del objeto, así como, las que se aprecian como parte de la interioridad del mismo. Espinosa Cerón, establece por ello que “Al integrar las cualidades en el objeto de su pertenencia, el objeto adquiere identidad y lo podemos reconocer por ese conjunto de cualidades, pero también la cualidad adquiere identidad propia en el contexto de su objeto de pertenencia”.¹⁴³

Por este motivo, en su escrito *¿Es la arquitectura un texto? Y otros escritos*,¹⁴⁴ Tomás Maldonado nos advierte y nos hace notar la absoluta seguridad, la frivolidad y, la ingenuidad, con que un hipotético “arquitecto”¹⁴⁵ de modo normal, se manifestaría sobre la existencia de la condición comunicativa con que cuentan los objetos llamados arquitectónicos, sin especificar y sin preocuparse por definir, qué es aquello que podrían comunicar. Pensando, en sentido metafórico, que a la arquitectura-escritura, le corresponde la acción recíproca de arquitectura-lectura. “Olvidándose, a veces, los arquitectos (que caen en el garlito) que se construye con piedras. No con palabras”.¹⁴⁶

Consideraríamos, entonces, que la noción de cualidad se nos presenta, como un sistema organizado de atributos que se derivan de las relaciones que se producen entre el objeto y un sujeto. Hasta reconocer en ello, en el proceso de distinción o asociación de la cualidad con el objeto, la interpretación de un proceso de acción cognitiva generado por la presencia del sujeto en la condición de observador.

¹⁴³ En el capítulo 4 “Cualidad”, en Espinosa, *Lógica de la cualidad...*, op. cit., pp. 103-157.

¹⁴⁴ Véase Maldonado, *¿Es la arquitectura...*, op. cit.

¹⁴⁵ En la mención del “hipotético arquitecto”, podría aplicarse aquello de que a veces pagan justos por pecadores o, ni son todos los que están, ni están todos los que son.

¹⁴⁶ En Maldonado, *¿Es la arquitectura...*, op. cit.

Por ello, Espinosa también señala que “Al estar ligada la cualidad al sujeto cognoscente, se puede aceptar, tal y como sucede en cualquier otro proceso cognitivo, que la esfera mental del sujeto y de la sociedad que lo ha formado, afectan dicho proceso, y con ello, la distinción de la cualidad, así, su memoria, sus costumbres, su ideología, sus mitos y su cultura permean en el proceso cognitivo de donde surge no la cualidad, sino su representación mental”.¹⁴⁷

Las cualidades, por tanto, al ser así distinguidas, quedan insertas en la dialéctica con la cual se interrelacionan los sujetos con los objetos. Considerando que en esta condición, se le llama sujeto al ser cognoscente y objeto a todo proceso o fenómeno sobre el cual el sujeto desarrolla su actividad cognitiva. De este modo, el problema se presenta, entre quién conoce y lo que le es cognoscible, así como, por las particularidades de los elementos que intervienen en esta relación.

EL CONOCIMIENTO Y EL DISEÑO

Ante la pregunta, ¿de cómo procedemos en las actividades cognitivas con la cuales nos relacionamos con el mundo?, Humberto Maturana y Francisco Varela, dos biólogos chilenos que abordan en su trabajo investigativo el tema del conocer, en el libro titulado *El árbol del conocimiento*, inician por advertirnos sobre lo que estiman constituye “la gran tentación” al pretender conocer de algo y, que es siempre, la idea de obtener certidumbre en aquello que queremos saber o en lo que ya suponemos saber. “Tendemos –nos dicen así- a vivir en un mundo de certidumbre, de solidez perceptual indisputada, donde nuestras convicciones prueban que las cosas son de la manera que las vemos, y que lo que nos parece cierto, no puede tener otra alternativa. Es nuestra condición cultural, nuestro modo de ser humanos”.¹⁴⁸ Por ello, el texto se inicia con una invitación a suspender el hábito de caer en la tentación de la certidumbre. Suspender las certidumbres, por tanto, sería la base de la comunicación para acercarnos al diálogo y al estudio del fenómeno de conocer, el conocer. Siendo esta suspensión también, el punto de partida para lograrlo.

Las acciones del conocer no pueden considerarse entonces, según nuestros autores, como si hubiera “hechos” u “objetos” del exterior de nosotros, que son captados y con ello aprehendidos. Haciendo notar que: “La experiencia de cualquier cosa allá afuera, es validada de una manera particular por la estructura

¹⁴⁷ En el apartado “Los focos de las cualidades”, véase Espinosa, *Lógica de la cualidad...*, op. cit.

¹⁴⁸ Como se indica en Maturana, *El árbol del conocimiento...*, op. cit., pp. 11-12.

humana que hace posible “la cosa” que surge en la descripción de ella”.¹⁴⁹ Añadiendo, al referirse a la acción del conocer y a la experiencia, que sería un error entenderlas como aquello que ocurre sólo en el mundo que nos rodea, en el plano puramente “físico”, pues, esta característica del hacer humano se aplica a todas las dimensiones de nuestra vida.

En ese sentido, también Norwood Russell Hanson, en complemento de su famosa frase “la observación está cargada de teoría”, en la que resume su planteamiento epistemológico, señala que “la visión de los sujetos (en la observación de los objetos), queda determinada no sólo por una carga teórica y los conocimientos previos que poseen, sino que también, está influenciada por la forma que éstos utilizan para expresarse, es decir, por el lenguaje que conocen y usan”.¹⁵⁰ Ya que agrega, dicho lenguaje, no sólo es usado para expresar lo que se sabe, sino también sirve, para ajustar las sensaciones visuales y para articular las relaciones, a través de las cuales el contexto de la teoría les otorga el significado.

De ese modo plantea, que no existen enunciados cuyo significado esté totalmente libre de la carga teórica. Así, entre la experiencia sensorial inmediata y los enunciados de las observaciones, el lenguaje teórico, aparece como una estructura necesaria para que las proposiciones construidas mentalmente tengan sentido. Por eso, concluye, que una experiencia sensorial dada no contiene en sí misma relaciones semánticas con un cuerpo teórico, pero que esta relación se hace presente inmediatamente en la formulación lingüística de la observación.¹⁵¹

Para ilustrar lo anterior, bastaría recordar la supuesta anécdota, elaborada por Russell Hanson y mencionada por Fernando Tudela,¹⁵² en la cual reúne a Kepler y a Tycho Brahe, situados en una colina viendo el amanecer. Ante ello, para Kepler, la consideración de su enunciado, sería que el sol está fijo y la tierra es la que se mueve, mientras que para Brahe la apreciación es que la tierra está fija y que son los demás cuerpos celestes los que se mueven alrededor de ella. Ante lo cual, se pregunta, ¿Qué acaso los dos no vieron lo mismo?, o lo que hay, es un acto de interpretación y, por tanto, un enunciado y una explicación diferente ante el mismo hecho que ambos compartieron.

Al comentar esta situación Fernando Tudela explica, que es el hecho perceptivo mismo el que viene impregnado de sentido desde su constitución misma y dice que “el observador no parte de un registro neutral de trazos para imponer a posteriori una interpretación concreta, ya que desde el inicio, «ve tal cosa o tal

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ Hanson, Norwood Russell. *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación.* Madrid: Alianza Editorial, 1977.

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² Tudela, Fernando. *Conocimiento y diseño.* México: UAM-Xochimilco, 1985.

otra» [...] La observación, parece pues, consistir en la asimilación subjetiva de la realidad, por parte de un sujeto, que no viene totalmente definida por el objeto observado, sino que es producto de una organización, o estructura superpuesta, desarrollada y operada por el propio sujeto”.¹⁵³

Podría decirse, entonces, que nuestras visiones del mundo son traducciones del mundo. Traducimos la realidad en representaciones, nociones e ideas, y después en teorías. “Y, son precisamente las teorías las que vuelven observables los hechos”.¹⁵⁴ Por eso, es que la distinción entre “percepción” e “interpretación” (esta última, a modo de asignación de significados), que suele utilizarse de manera cotidiana, en la realidad de la experiencia cognitiva es irrelevante. Para nuestro cerebro y para nuestro sistema nervioso central, percepción e interpretación, es una sola operación que ocurre automáticamente, de acuerdo a ciertos patrones o experiencias preexistentes en cada individuo.¹⁵⁵

Por lo mismo, nos sigue diciendo “a partir del planteamiento constructivista, el conocimiento no es un reflejo mecánico, absoluto de la realidad objetiva, sino un proceso de acercamiento que no tiene límites prefijados y en el cual el objeto no está dado de manera *a priori*, sino que se construye en el proceso mismo del conocimiento”.¹⁵⁶

En ello, el sujeto actúa como producto, en su condición psico-biológica, social y el objeto es estructurado o “construido” en la interacción con aquel. De esa manera, un conocimiento de algo, sin referencia y ubicación en un estatuto epistemológico que le dé sentido y proyección, queda huérfano y resulta ininteligible. Conocer en ese sentido, es aprehender un dato que es ubicado y contemplado bajo una cierta relación, en tanto, que significa algo dentro de una determinada estructura.

Y ante esta compleja y complicada temática del conocimiento del conocimiento Edgar Morin dice que “Se debe afrontar la paradoja de un conocimiento que no es su propio objeto, porque (dicho conocimiento) emana de un sujeto. Se trata de afrontar ese problema complejo en el que el sujeto de conocimiento se convierte en objeto de su conocimiento al mismo tiempo que sigue siendo sujeto”.¹⁵⁷

Cuando se atiende así, a considerar la naturaleza del conocimiento, en esta visión, el problema se complica más, puesto que, la misma acción de conocer el mundo, se identifica con un acto de reflexión por el cual la información de un

¹⁵³ *Ibíd.*, p. 56.

¹⁵⁴ *Ibíd.*, p. 58.

¹⁵⁵ Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: FCE, 1986.

¹⁵⁶ *Ibíd.*, p. 135.

¹⁵⁷ En el capítulo “La reintegración del sujeto”, en Morin, *El método...*, op. cit., p. 31.

cierto objeto no procede de un grupo de señales imputables a la realidad exterior, sino, que proceden de un contenido mental inmaterial cuya entidad radica en el mismo sujeto que conoce. Es decir, como también señala Morin “el conocimiento no podría reflejar directamente lo real, no puede sino traducirlo y reconstruirlo en otra realidad”.¹⁵⁸ Por ello, habrá de reconocerse en él, la condición de subjetividad con la que nos relacionamos con el medio que habitamos, el mundo de los objetos y las cosas.

LAS CUALIDADES Y EL DISEÑO

Ahora bien, como con todo lo anterior, solo se ha pretendido hacer una breve aproximación de lo que implica el acto de conocer en sus características generales. El propósito de ello, radica en poder derivar un posible traslape entre algunos elementos clave de su comprensión, con el entendimiento del modo en que se elaboran los productos del diseño, o más específicamente con las maneras en que se conciben los contenidos de las acciones proyectuales. Ligado, lo anterior, a los modos de entendimiento, apreciación e interpretación a los que están sometidos los objetos arquitectónicos.

Con todo, la condición o presencia de las cualidades, quedaría pues, como un acto cultural de comunicación producto del lenguaje, que nos lleva a entender las cosas, no de manera adjetivada, sino en la consideración de los atributos de ellas, propios o añadidos, pero siempre, en el entendido de la presencia del sujeto como condición ineludible de su apreciación. Por eso, el conflicto no radica, desde este enfoque, en el aspecto de las cualidades de lo arquitectónico, sino en la inconsistencia de algunas nociones que contemplan el objeto en la apreciación de sus atributos, como si esto se tratara de una referencia a una cierta realidad objetiva.

Como ejemplificación de ello, podemos mencionar como el término “habitabilidad” es utilizado frecuentemente y ha acompañado múltiples discursos de explicación de la arquitectura o de lo arquitectónico. Ya sea al referirse, a la valoración ocupacional de las edificaciones, o en el entendimiento de lo que sería el propósito de su finalidad. La habitabilidad es utilizada así, a diestra y siniestra en la “jerga” arquitectónica mostrando toda su fragilidad e incomprensión ante la “cándida” o “perversa” pregunta: ¿De qué es?

Sin embargo y a pesar de la carencia de explicitación del término, el modo en que comúnmente se asocia el habitar con las obras arquitectónicas, es a través de la habitabilidad. Por ello, han surgido frases que pretenden caracterizar, tanto

¹⁵⁸ En el apartado “En las fuentes”, *ibíd.*, p. 59.

a la obra arquitectónica, como al diseño en alguna de las consideraciones anteriores y que son sumamente cuestionables en sí mismas, se dice así: Que la habitabilidad es el destino de lo arquitectónico. Que el objeto arquitectónico establece y comunica el modo de habitarse. Que la habitabilidad es el propósito del diseño y que, por tanto, ésta debe ser considerada como condición de aquello que se proyecta. O, que un “lugar” (sea un objeto arquitectónico o un sitio urbano) es habitable o inhabitable sólo por las características de su configuración.

Sin embargo, y para aclarar tal panorama de imprecisiones, si podríamos considerar que las relaciones que se establecen entre el habitar, por un lado, y lo arquitectónico, por otro, cuentan con un punto de conexión entre ambos términos, al considerar que las acciones del habitar se constituyen mediante una manifestación expresiva concreta de quienes las realizan. Quedando el habitar y los productos arquitectónicos en una relación dialéctica, que se produce en una expresión que es incluyente del uno y del otro. Así, la experiencia del habitar suscita la idea de que la habitabilidad se constituye, no como atributo de los objetos, sino como un hecho (o acto) perceptivo producto de la interacción de los sujetos y sus entornos habitables. Experiencia que deriva e incluye expresiones que la conforman y la caracterizan, al manifestarse a través de la territorialidad, la privacidad, la permanencia, la identidad y la propia significación del objeto.

La habitabilidad, por tanto, considerada en su enunciado abstracto, no es un atributo inherente a los objetos arquitectónicos considerados en sí mismos, así como, tampoco es, que lo habitable o lo inhabitable de un objeto, quede definido por sus atributos positivos o negativos, sino que ello sólo corresponde y es resultado de un acuerdo cultural sobre los modos en los que realizan las acciones del habitar.

Con todo, la hipótesis planteada ronda en el entendimiento de que ni la habitabilidad, ni la espacialidad son atributos o cualidades inherentes al objeto arquitectónico, cuando no es considerada en ellas la presencia del sujeto perceptor. En esa condición, ni hay espacialidades habitables consideradas en sí mismas, ni habitabilidades establecidas *a priori* o *a posteriori* como pautas o resultados de la producción arquitectónica. Pues, como se dijo anteriormente, las cualidades de los objetos arquitectónicos resultan de la percepción que se tiene de ellos y son de carácter subjetivo, por tanto, no son, ni universales, ni permanentes, ni inmutables en el tiempo.

En consecuencia, la habitabilidad, por sí misma, no es objeto o motivo de diseño, o más bien, pudiera decirse que no es materia o material que se diseñe, al igual que tampoco lo es la espacialidad. Dado que ambas al ser consideradas, como actos perceptivos, sobre la manifestación formal del habitar, se originan y devienen del mundo perceptivo del sujeto. Reconociendo que en dicha percepción, se capta la forma (o el cómo es) del objeto en su apariencia y el cómo se podría habitar (a modo de hipótesis) de acuerdo al propósito con el cual se produjo el objeto destinado a su condición habitable.

Pero, por otro lado, lo que también podríamos señalar es que lo que sí puede ser motivo del diseño son las características formales y expresivas de los modos de habitar, en cuya propuesta sólo se actúa en los aspectos que tienen que ver con la percepción de la formalidad del objeto. Es decir, que lo que se diseña es sobre la condición perceptiva de ellos. Así en un producto diseñado con el propósito de que llegue a ser habitado se hallan implícitas operaciones sobre factores intrínsecos y extrínsecos que se relacionan con los límites perceptuales de quienes lo habitarán, concretados en una propuesta formal.

De lo cual resulta que una vez que ha sido edificado (o materializado) el objeto arquitectónico, las propuestas de diseño sólo quedarán como sugerencias o “hipótesis de un modo de habitar”¹⁵⁹ y quedan expuestas para que se produzca, en la experiencia del habitar, el natural proceso de apropiación por aquel o aquellos que habiten el objeto, lo que implicará, posibilitará o suscitará acciones de aceptación, modificación, e incluso de rechazo, o superposiciones de ellas.

La experiencia del habitar, nos lleva a entender, entonces, que en el fenómeno arquitectónico se nos muestra, lo que el objeto es (o está siendo) ante la presencia del sujeto en el sentido de su ser en el mundo, con toda la complejidad de su condición biológica y psico antropológica que lo identifica y lo caracteriza. Aunado a la consideración fenomenológica de su modo de percibir en donde se vinculan por medio del cuerpo, los sentidos, la conciencia, el ego y la memoria.¹⁶⁰

Finalmente, podemos aventurar que en consecuencia de lo expuesto, al referirnos a la arquitectura, lo hacemos en el sentido de que pudiera ser entendida como el conjunto de los objetos habitables con los cuales se construye el hábitat humano. Para que desde esta perspectiva, pueda considerarse que los objetos arquitectónicos, dejen de ser apreciados como objetos aislados para asumirlos en su valoración y entendimiento como el conjunto de experiencias que se producen en el campo de la producción social del habitar.

¹⁵⁹ Términos utilizados por Vittorio Gregotti, en torno al sentido de las propuestas que se realizan en la proyectación arquitectónica. Véase Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

¹⁶⁰ En referencia a lo planteado en Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1994.

Experiencias constituidas a modo del cúmulo de las impresiones senso perceptuales, que aunque no siempre conscientes, adquieren presencia, precisamente en el proceso de percepción que se tiene en la vivencia de ellos y mediante el cual le atribuimos sus cualidades. Un proceso, de difícil explicación, variable de un sujeto a otro, pero que es el medio en donde se entrelazan la consciencia y la inconsciencia, el conocimiento y las ilusiones, pues hace aparecer el ayer en el presente, matizado en el ámbito de los afectos, en el que se constituye nuestra manera de relacionarnos con el mundo y, por obvias razones, el mecanismo mental con el cual apreciamos y les atribuimos cualidades a los objetos resultantes de la producción arquitectónica.

APOYO DOCUMENTAL

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. México: Espasa Calpe, 1970.

Espinosa Cerón, Luis. *Lógica de la cualidad en arquitectura*. Tesis doctoral, México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2005.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Hanson, Norwood Russell. *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.

Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: FCE, 1986.

Maldonado, Tomás. *¿Es la arquitectura un texto? Y otros escritos*. Buenos Aires: Infinito, 2004.

Maturana, Humberto, y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Barcelona: Debate, 1999.

Merlau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1994.

Morin, Edgar. *El método. III. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 2009.

Tudela, Fernando. *Conocimiento y diseño*. México: UAM-Xochimilco, 1985.

4.3. LOS MODOS DE HABITAR Y EL DISEÑO

Hemos partido, en la presente reflexión sobre los aspectos relacionados entre los modos de habitar y el diseño, a modo de hipótesis de trabajo, de la consideración de que lo que en cada ámbito cultural, o cultura, se produce y se entiende como su mundo habitable, es en el cual, a su vez, ésta cultura es recreada, en una de las dimensiones que abarca el fenómeno habitable, a través de las características de los objetos que constituyen su hábitat particular. Quedando enmarcado en ello, todas las condiciones de posibilidad del actuar humano como pautas de la generación de los diversos modos de habitar.

En el entendido, de que el concepto de habitar, en su sentido general, como el vivir o el estar en el mundo, corresponde sólo a una formulación en abstracto, pero que en el momento en que se manifiesta en una acción física concreta, hace que en realidad lo que se obtenga sea la expresión de los modos de habitar. Por ello, lo que habría, son tantos modos, como expresiones del habitar puedan ser producidas. Tan complejas y variadas, como lo son las dinámicas mismas de la construcción socio cultural y sus particularidades de vida, que son conformadas por circunstancias geográficas, políticas y económicas, es decir, por todos aquellos aspectos que determinan e intervienen en los procesos de producción del entorno habitable.

Se ha pretendido esbozar en esta aproximación, dos condiciones de los modos de habitar, que cuentan con el común denominador de considerar al entorno habitable, en sus múltiples dimensiones, como producto socio cultural. El primero, en lo relativo a la relación con los objetos al interior de la vivienda y, el segundo, en relación a los objetos en el ámbito de la ciudad.

Vivimos entre, y con objetos, con los cuales significamos nuestro mundo, pero que también, a su vez, éstos nos significan culturalmente. Las acciones y experiencias del habitar están impregnadas así de una “herencia cultural” que las produce y las reproduce en los objetos materiales que nos rodean. Ya sean éstos, los objetos mobiliarios con los cuales convivimos en el interior de los entornos habitacionales, o aquellos que por su escala dimensional nos ubican dentro de un ámbito urbano (o hábitat) determinado.

Para Jean Baudrillard,¹⁶¹ la vida humana acontece y está conformada, en su dimensión física y simbólica, alrededor de, y por, los objetos. Las acciones del habitar tienen así, la condición ineludible de que vivimos entre objetos, con los cuales se define y significa nuestro entorno. Siendo éstas, producto y resultado de las interrelaciones que se generan entre el mundo humano y el mundo de los objetos. Los objetos, por ello, han sido caracterizados culturalmente en su

¹⁶¹ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 2004.

condición significativa, como objetos signo (o “vehículos sígnicos”)¹⁶² con la cual se identifican y se refleja su valor como componentes del ámbito habitable.

Baudrillard, señala, en su visión de la conformación del «entorno habitacional», que “La configuración del mobiliario, es una imagen fiel de las estructuras familiares y sociales de una época”.¹⁶³ Planteando para ejemplificarlo, dos momentos históricos sobre su apreciación. En el primero, refiere que en la conformación de la vivienda burguesa prototípica, la organización del interior de ella, era reflejo del orden patriarcal de la familia y, que éste, se hacía presente a través del conjunto constituido principalmente por el comedor y el dormitorio de los padres. Cada habitación tendría así, un destino estricto correspondiente a las diversas funciones de la célula familiar, y nos remite, más allá, a una concepción de la vivienda que es entendida como un conjunto equilibrado de distintas facultades.

En ello, quedaba integrada la estructura de la relación patriarcal y de autoridad cuya base era la condición afectiva que ligaba a todos los miembros de la familia. “Este hogar, es un espacio específico que no se preocupa mucho de un ordenamiento objetivo, pues los muebles y los objetos tenían como función, en primer lugar, personificar las relaciones humanas, poblar el espacio que comparten y poseer un sentido. La dimensión real en la que viven, estaba cautiva en la dimensión moral a la cual debían significar”.¹⁶⁴ Por lo cual, la condición estilística del mobiliario o el gusto por cierta formalidad, en esta consideración, resulta intrascendente.

Aunque, se podría seguir señalando, que hasta la fecha, aún este tipo de objetos sigue siendo adquirido, porque estos muebles monumento y su arreglo recíproco responden a una persistencia de las estructuras familiares en capas muy grandes de la sociedad actual.

Pero, las circunstancias históricas, en un segundo momento, señala nuestro autor, han cambiado y los objetos modernos no son concebidos actualmente en aquella tradicional función que los caracterizaba. Así, en este segundo momento histórico, referido a la modernidad, nos dice, que al mismo tiempo que cambian las relaciones del individuo con la familia y con la sociedad, cambia el estilo de los objetos mobiliarios. Y, la organización de ellos, consecuentemente, cambia también.

Con ello, se generaron nuevos elementos que han modificado y sustituido el antiguo repertorio de los muebles por un nuevo significado. Así la cama se convirtió en sofá cama, el aparador y los roperos en alacenas ocultables. Las

¹⁶² Término utilizado en la semiología.

¹⁶³ Baudrillard, *El sistema...*, op. cit.

¹⁶⁴ *Ibid.*

cosas se repliegan y se despliegan, desaparecen y, entran en escena, en el momento deseado. Ocurriendo todo esto en las nuevas viviendas de carácter social, no como una improvisación libre, sino como resultado de la falta de espacio. Por ello, podría decirse que es la pobreza dimensional, por tanto, la que dio lugar a la invención.

Sin embargo, como en estas condiciones las relaciones que ahora se presentan entre los individuos y estos objetos más livianos en su uso que no ejercen ni simbolizan el constreñimiento moral anterior, dicha relación, es más liberal, y el individuo ya no es estrictamente relativo a la familia a través de ellos. Pero esta liberación funcional, concluye, no ha significado más que una liberación parcial del individuo, que más bien tiene el sentido de una emancipación, puesto que no significa más que la liberación de la función simbólica tradicional del objeto y no del objeto mismo. Resultando con ello: “que mientras el objeto no está liberado más que en su función sígnica, el hombre recíprocamente, no está liberado más que como utilizador de estos objetos”.

Así, en este proceso histórico de la evolución funcional, simbólica y significativa, de los objetos mobiliarios relativos a las acciones del habitar, en el cual, se han modificado el sentido y la forma que daba fundamento a su significado cultural, y también, a través del cual se han forjado los imaginarios colectivos y los mitos de los modos de habitar, se ha creado y recreado la cultura de sus múltiples expresiones.

Por otro lado, en lo relativo al ámbito de la ciudad, Rafael E. J. Iglesia, ha señalado que frecuentemente en los estudios realizados en el campo de la arquitectura y el urbanismo relativos al hábitat humano, el tema de estos estudios han sido, principalmente, los llamados “objetos” arquitectónicos o urbanos. Y, que en general sólo se refieren a las obras (o construcciones) que lo constituyen. Cosas a las que se les aplican categorías propias de su condición de hechos materiales, la más de las veces con consideraciones estéticas y/o funcionales. “Son tomados así, a modo de utensilios para la realización de las actividades humanas consideradas como racionales, ya sean, de “intercambio” o de “reproducción de los “medios de producción”, Sin embargo, el entorno habitado, no puede considerarse como un objeto “sin más”. El habitar en la ciudad, no dice, implica otras dimensiones, que a su vez implican valores no racionales”.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Iglesia, E. J. Rafael. *Pensar el habitar*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

Para acentuar lo anterior, Iglesia, se apoya en la argumentación de Christopher Alexander, quien considera, que: “Todo medio ambiente, grande o pequeño, es la corporización tridimensional de la cultura. Es una organización de categorías culturalmente definidas en el espacio, en donde, cada una de ellas, define una actividad o un conjunto de actividades, o un lugar, o una cosa y sus respectivos comportamientos humanos”.¹⁶⁶

Por su parte, Roberto Doberti, también establece que hay una relación, entre lo que él denomina “conformaciones” del hábitat y los comportamientos sociales, señalando, que: “Las conformaciones son las estructuras de las formas espacios y objetos que generan las nociones de alcoba, fábrica, oficina, aula, comedor y otras de la misma índole. Estas conformaciones compuestas por ámbitos, artefactos, utensilios e incluso indumentarias, establecen entre otras cosas: el grado de privacidad o de orden público que los define, la ubicación y relación jerárquica de los participantes y los grados de rigidez disciplinaria que se asigna a cada comportamiento en una determinada cultura”.¹⁶⁷

Las conformaciones de Doberti, son consideradas así, como un texto, como un conjunto de signos coherente donde las cosas actúan como “objetos signo”. En ese sentido, las obras se integran a un sistema de signos que es leído por quienes las habitan. O, dicho de otra manera, las obras (objetos) se pueden integrar en sistemas sígnicos para distintos grupos o conjuntos lectores.

Con todo, más allá de la interpretación, de la visión semiótica de Doberti, podemos considerar que atinadamente se refiere a la construcción del entorno habitable en el ineludible diálogo de sus acciones enmarcadas en el entorno cultural humano.

Así, retomando a Iglesia, en su planteamiento inicial, él expresa su preocupación por vincular este sentido semántico y semiótico atribuido al entorno, para anclarlo a una postura teórica sobre el habitar. Donde establece, “que la ciudad presenta una estructura de usos y significados que se reitera en escalas diversas sobre los territorios urbanos. Es decir, que la información que percibe el habitante de la ciudad se hace presente desde los primeros niveles de organización, donde se fraguan territorialidades, actividades, costumbres, ritos y mitos, códigos y señales, adecuándose constantemente a los ritmos socio culturales”.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Alexander, Cristopher. *La estructura del medio ambiente*. Barcelona: Tusquets Editores, 1971.

¹⁶⁷ Doberti, Roberto. «Lineamientos para una teoría del habitar.» *Imagen, Texto y Ciudad. Cuadernos del Posgrado* (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires), n° 1 (1992).

¹⁶⁸ Iglesia, *Pensar...*, op. cit.

Para la explicación de ello, plantea, que tal circunstancia demanda la consideración sobre las conformaciones del terreno donde se desarrolla la vida cotidiana de los seres humanos, es decir, donde tengan “lugar” las prácticas habituales que integran su expresión material concreta, dando origen al entorno habitable construido en diferentes escalas de dimensión, lo urbano propiamente, como escala de la ciudad y lo arquitectónico como la escala de un sitio.

De ahí, su propuesta de buscar las unidades conceptuales de este “sistema imaginacional o cognitivo” que lo constituyen como el territorio y el sitio. Definidas, tales unidades, por parámetros relativos a tres características de su identificación: los límites y la conformación física, las conductas y las funciones, así como, las significaciones asignadas en ellos.

Señalando, en primer término, que: “Reconocerse, dentro de un territorio, como habitante del mismo, es un factor de pertenencia y de identificación, es decir, de identidad [así] el habitar, territoriza el espacio, el «vivir en él» lo califica y podemos considerarlo como un conjunto coherente de sitios”.¹⁶⁹

El sitio es, por tanto, la consideración objetual de lo habitable, la casa, las diversas entidades de la actividad humana y el barrio. El sitio es planteado, entonces, como la segunda unidad conceptual para estudiar las acciones de las experiencias y expresiones del habitar. No a modo de una molécula, sino como el lugar desde donde se obtiene una combinatoria de vivencias. La condición de lo habitable, enlaza de esta manera la organización social de los habitantes y sus conductas (o comportamientos) con la condición material de los objetos donde se lleva a cabo.

Cabría señalar, por ello, que ante la diversidad cultural de lo habitable, aun siendo susceptible de aproximaciones de estudio sobre algunos elementos conceptuales comunes, la dificultad principal radica en que las acciones habitables se presentan en su conformación material, a través de múltiples expresiones objetuales, que a su vez cuentan con múltiples significados.

Los modos de habitar así, son expresados mediante un innumerable y amplio repertorio de objetos materiales con una formalidad (o dotados de forma) producto de un proceso histórico relativo a su propia evolución. Aunque, enmarcado, siempre, en el proceso histórico de la producción social del entorno habitable, donde están presentes las historias de los materiales y de las técnicas con que se ha construido.

¹⁶⁹ *Ibíd.*

En ese mundo, es que experimentamos (o tenemos experiencias) sobre las expresiones materiales de los objetos habitables, no como un hecho cerrado y definido permanentemente, sino por el contrario, que está inmerso en una dinámica de permanencia y de cambio constantes. Los modos de habitar, podrían asumirse así, como la suma de experiencias del vivir interactuando con los objetos, como un fenómeno existencial de los seres humanos.

Consideramos así, que en nuestra condición de “estar siendo” (o de habitar) en el mundo, nacemos, vivimos y morimos en entornos contruidos, a fin de habitarlos, pero lo hacemos, entre objetos que se relacionan con la escala dimensional del cuerpo humano o que nos contienen en diversos niveles dimensionales más amplios. Somos así, seres objetuales, arquitectónicos y urbanos, el entorno habitable encuadra la totalidad de la caracterización humana en la significación de las dimensiones antropológica, psicológica y socio cultural.

“El sistema cultural [dice Edgar Morin] en tanto que sistema generativo, asegura la auto perpetuación de la complejidad de una sociedad, es decir, su auto producción y su auto reorganización”.¹⁷⁰ La herencia cultural así, nos da la pauta sobre nuestros modos de habitar y sus significados, pero como finalmente las manifestaciones materiales y expresiones concretas de ellos, se dan a través de los objetos, la condición formal (de apariencia) que presentan juega un papel trascendente en la producción de la cultura.

Sin embargo, con todo, habría que considerar lo señalado por Vladimir Illich, al pensar que “El habitar es un arte que se les escapa a los arquitectos, no sólo porque se trata de un arte popular y porque procede con ritmos que escapan a su control, no sólo porque tiene un tipo de complejidad elástica que va más allá del horizonte de los biólogos simples y de los analistas de sistemas, sino, sobre todo, porque no existen dos comunidades que habiten del mismo modo”.¹⁷¹

La actividad arquitectónica (entendida, básicamente, por las acciones proyectuales que se llevan a cabo en el marco de un proceso de producción) tienen como finalidad, actuar sobre las imágenes de los objetos (o, dicho de otra manera, sobre su apariencia figurativa), y como esto se da simultáneamente a la concepción socio cultural de los modos de habitar, en su expresión material, su objetivo residirá en proponer a modo de hipótesis la coherencia entre los significados de éstos y el orden formal, o apariencia expresiva de los objetos. El grado de significación de este orden, dependerá, por ello, de la capacidad propositiva con que cuenta la propia disciplina, tanto, para distanciarse de lo existente, como para adecuarse y relacionarse con nuevos sentidos en la conformación y configuración de los modos de habitar.

¹⁷⁰ Morin, *El paradigma...*, op. cit.

¹⁷¹ En Iglesia, *Pensar...*, op. cit.

APOYO DOCUMENTAL

Alexander, Christopher. *La estructura del medio ambiente*. Barcelona: Tusquets Editores, 1971.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 2004.

Doberti, Roberto. «Lineamientos para una teoría del habitar.» *Imagen, Texto y Ciudad. Cuadernos del Posgrado* (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires), n° 1 (1992).

Iglesia, E. J. Rafael. *Pensar el habitar*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

Morin, Edgar. *El método. III. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 2009.

4.4. DE LA NOCIÓN DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA A LA CONDICIÓN DE LA ESPACIALIDAD HUMANA

EL PROBLEMA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA

Uno de los dilemas que la disciplina arquitectónica enfrenta actualmente, lo mismo para poder elaborar la construcción de su historia, ya sea referente a su producción o a la de sus productos, que para efectuar la crítica y el análisis de sus obras, así como, para dar fundamento al ejercicio de la práctica proyectual radica en la diversidad de interpretaciones y/o visiones desde las cuales se ha formulado históricamente su explicación y con ello su entendimiento.

Por ello, ante la variedad conceptual con que se manifiestan estas apreciaciones, Ignasi De Solà Morales, comenta que en la actualidad “Más que cuerpos teóricos (permanentes) lo que encontramos son situaciones, propuestas de hecho que han buscado su consistencia en las condiciones particulares de cada acontecimiento. No tiene sentido ya hablar de razones globales ni de raíces profundas. Una difusa heterogeneidad llena ahora el mundo de los objetos arquitectónicos”.¹⁷²

Complementando lo dicho anteriormente, con la metáfora de que la explicación histórica de los cambios en la arquitectura, no se puede hacer de manera arborescente, entendiendo que existiera en ello un tronco común y que las diversas interpretaciones de su hacer se fueran dando como las ramas de un árbol, alimentadas desde un suelo propio. Por ello, no se debería hablar así en el sentido de un progreso lineal que pudiera unificar la diversidad de sus continuas transformaciones, sobre todo ante las diferencias que se presentan entre las explicaciones de las formulaciones teóricas y lo que acontece en la práctica productiva.

Ante esta panorámica de cambios conceptuales, ya Marina Waisman, hace cerca de 50 años, también, nos había advertido sobre la imposibilidad que tendría la historia arquitectónica para cumplir su función narrativa y crítica, cuando el objeto sobre el que trabaja ha sufrido tantos cambios que de una época a otra, parece haber sido sustituido por otro diferente.¹⁷³ Situación que se

¹⁷² De Solà-Morales, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p.19.

¹⁷³ Waisman, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

presenta, dado el conflicto existente entre las formulaciones teóricas que han pretendido dar una explicación de manera unificada sobre su sentido y sus contenidos, con lo que ocurre en el hacer de esta práctica productiva.

Así nuevamente, durante la situación histórica que se produjo a mediados del siglo XX, ya habiendo pasado el auge del que fue llamado “el movimiento moderno” y la corriente del funcionalismo que caracterizó esa época, en otro intento por lograr la unidad entre el planteamiento teórico que hiciera explícita su naturaleza y su sentido esencial, con los contenidos del hacer práctico. Surge lo que fue considerado, como una nueva visión, a través de la cual se pretendió tanto, en la teorización, como en la crítica de la arquitectura, formular ciertos preceptos que le dieran al hacer arquitectónico una diferente y unificada legitimación. Habiéndose generado para ello, un discurso que Giedion identificó como el de la “nueva tradición”,¹⁷⁴ con el cual se abatía de manera definitiva la separación entre la teoría y la práctica.

La concepción espacial de la arquitectura, fue presentada, entonces, como la nueva explicación de los hechos arquitectónicos que se integraba en complicidad con lo que se consideraba vanguardista en el proyecto social de la época. El proyecto de la modernidad. En ello, personajes tales, como el propio Giedion, Bruno Zevi,¹⁷⁵ o Henri Focillon¹⁷⁶ entre muchos otros, difundieron mediáticamente la idea de una definición en donde el espacio se convertía en el elemento primordial de la arquitectura, tanto para su entendimiento histórico, como para la generación de las futuras propuestas. El espacio sería así el protagonista de la arquitectura.

Sin embargo, esta aparente, novedosa visión, ya contaba con antecedentes que no fueron reconocidos en su momento y en los cuales se mencionaba dicho atributo arquitectónico. Al parecer la visión inicial de ello, puede atribuirse a Hegel,¹⁷⁷ quien en sus escritos destaca el hecho de interpretar y entender la arquitectura en su condición espacial. En su planteamiento, formulo la idea de que la distinción de los materiales que constituyen la obra arquitectónica resulta un tema secundario de apreciación, porque la casa y el templo implican un fin ajeno a la edificación, es decir, una finalidad referida a los habitantes –sean los hombres o las estatuas- para los cuales han sido construidos. Reiterando, más adelante que por tanto la diferencia entre una obra y otra, no está en los materiales sino en la manera de limitar un espacio. Propone con ello, que su

¹⁷⁴ Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Científico-Médica, 1968.

¹⁷⁵ En el capítulo “Espacio, elemento fundamental de la arquitectura”. Véase Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Poseidon, 1981.

¹⁷⁶ Focillon, Henri. *La vida de las formas; seguida de Elogio de la mano*. Traducido por Fernando Zamora Águila. México: ENAP-UNAM, 2010.

¹⁷⁷ En “Introducción”, véase Hegel, G.W.F. *Arquitectura*. Barcelona: Kairós, 1981.

estudio no se dé, por la consideración de su apariencia exterior, en la apreciación de sus fachadas, sino que se inicie a partir del análisis del interior de la propia arquitectura.

Acorde así, con la concepción espacial a la que Hegel (supuestamente) dio inicio, se despliega después la intervención de muchos autores que la reafirman y la adecuan a sus visiones particulares, entre ellos, Schmarsow, Riegl, Pevsner, Bachelard¹⁷⁸ y otros. Siendo quizás el primero, de estos autores (Schmarsow), el que más destaca al señalar claramente que el espacio constituye la esencia de la arquitectura y que la historia de este arte debe ser, por tal motivo, una historia del sentimiento del espacio. El enfoque teórico desarrollado por él, según De Sola Morales, “apelaba a un sentimiento global en el momento perceptivo que no podía reducirse a los puros datos cuantitativos, materiales, del espacio y de los objetos. Movimiento, visión y tacto actúan inseparablemente produciendo una experiencia global y sentimental. Lo cual significaba tanto, como que la realidad de la obra arquitectónica es inseparable de la percepción humana”.¹⁷⁹

Por su parte, citado por José Ricardo Morales en su texto “Arquitectónica”,¹⁸⁰ Alois Riegl, definió la arquitectura como un arte utilitario, señalando que su objeto utilitario, consistía realmente, en cualquier época, en la formación de espacios limitados, dentro de los cuales se ofrece a los hombres la posibilidad de movimientos libres. La tarea de la arquitectura, indicada en tal definición, quedaba integrada por dos partes necesariamente complementarias entre sí. Aunque con ello se generaba cierta oposición entre ellas, pues una consistía en la creación del espacio cerrado como tal y la otra en la creación de sus límites.

Pero la diferencia fundamental entre estos dos personajes queda marcada, según J. R. Morales, en el hecho de que el espacio propuesto por Riegl, permite la movilidad, como es obvio, pero es concebido estáticamente, mientras que para Schmarsow el espacio arquitectónico surgirá desde el movimiento de aquel que lo recorre. De ahí, que en su planteamiento teórico, se basaba en aceptar como punto de partida la noción del espacio, en el entendimiento de ser un elemento “a priori” del conocimiento, elaborada por Kant. Estimando consecuentemente, como él, que el espacio tiene que percibirse de acuerdo con el desplazamiento del cuerpo.

Pero para Kant, el espacio como magnitud infinita, es una totalidad divisible que admite fragmentos, pero no casos. No pudiendo ser así, definido y concebido cualitativamente en un espacio particular, apreciable en sus diversas modalidades, como se propone con el arquitectónico.

¹⁷⁸ Citado por De Solà-Morales, *Diferencias...*, op. cit.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 104.

¹⁸⁰ Morales, José Ricardo. *Arquitectónica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

Así pues, aunque desde aquellos días, un sin número de veces se nos ha dicho que la esencia de la arquitectura es el espacio, en la aseveración de esa tesis, siempre quedaría implícita la duda dado que parte de suponer que un solo atributo de la arquitectura constituye la esencia de la misma. Lo que sería equivalente a decir, por ejemplo, que nuestra capacidad auditiva o táctil –o cualquiera de las características humanas, consideradas de manera aislada– pudieran representar la condición total de aquello que somos.

Pero de tal modo han repercutido tales consideraciones, que por el uso generalizado del término espacio y su tácita aceptación como algo sobre entendido, aunado a la nula preocupación por explicarlo, han provocado y da la impresión de que quienes lo utilizan indiscriminadamente en el ámbito académico o en la fundamentación del ejercicio de la proyectación, en realidad, no parecen saber de qué tratan, ni necesitan mayores explicaciones, cuando de espacio se trata.

Cabe aclarar así, que si para la generalidad de los autores que han abordado el tema, del espacio y la arquitectura, éstas han sido entendidas como entidades conclusas, aunque de distinta índole, cuya condición no requiere más explicación que establecer las posibilidades combinatorias que ambos términos permiten. También, habría que reiterar que en realidad los problemas de conocimiento que se creían resueltos en tales planteamientos, eran ahí donde tenían su inicio. Dado que para empezar, no se ha dicho nunca, a ciencia cierta, en qué consiste la esencia del espacio arquitectónico.

Hay que aceptar, entonces, que al menos al plantear una delimitación del objeto “espacio arquitectónico”, no contamos y no es posible pensar en disponer de una conceptualización objetiva que vaya más allá de lo establecido culturalmente en la época en que éste se analiza. Así, ante las limitaciones con que nos encontramos, es necesario reconocer que estaremos siempre en la posibilidad de caer en el error al efectuar cualquier intento de definir “lo específicamente arquitectónico del espacio” y más bien, lo que tendría que hacerse es preguntarnos que hay que hacer en el espacio para que sea o haya arquitectura.

Pues como lo aclara J. R. Morales, en el texto citado, si aceptáramos que el espacio está en la arquitectura, tal como se encuentra lo blanco en la tiza o lo negro en el asfalto, prescindiendo del hombre que hace surgir cualitativamente dicho espacio, mediante sus empleos y las obras adecuadas, no habríamos adelantado nada en relación a los planteamientos antes mencionados, cuya base era la condición a priori del espacio en la sensibilidad humana.

Sí, por otro lado, nos limitamos a suponer que la arquitectura es espacial, porque está en el espacio, la estaremos entendiendo a la manera de los sólidos o cuerpos situados en el espacio geométrico y, por tanto, deshumanizado. Y, si llegamos a suponer que la arquitectura configura el espacio general para transformarlo en un espacio singularizado, tratándolo como al modo del líquido que adopta la forma del envase en que se encuentra, incurriremos en el error de interpretar como continente y contenido en una muy forzada metáfora.

“El ser de la arquitectura –nos dice- es un ser para; de ahí que el ser y el haber de la arquitectura supongan y requieran previamente un hacer, pues el espacio arquitectónico no pertenece al mundo de lo dado, sino al de lo hecho con determinada finalidad”.¹⁸¹

La arquitectura, por tanto, no modela el espacio, así fuera un material dócil, entre otras razones porque el espacio no es una entidad real y perceptible, sino una abstracción que puede efectuarse desde campos muy distintos del pensamiento y a partir de supuestos muy diversos.

Por otra parte, hay que señalar en la relación que se establece entre arquitectura y espacio, la existencia de dos concepciones diferentes. La del espacio que es considerado propiamente geométrico, homogéneo e indivisible que no admite gradaciones y no tiene cualidades. Y, la del espacio vital, que es fenoménico y pragmático, puesto que se manifiesta mediante operaciones humanas y tiene una condición cualitativa.

Este último, que se da en todas sus posibilidades vivenciales, desde el lugar común o público, hasta el que nos es privativo en nuestras habitaciones. Al que para entenderlo en su auténtica condición, hemos de recurrir a su concepción de “sitio”, en el que el hombre específico de cada tiempo tiene su pertinente permanencia, al habitarlo.

De manera que la arquitectura no es espacial, porque está en el espacio general, ni porque lo contiene o configura, sino porque lo hace surgir mediante sus cualidades intrínsecas, antes inexistentes y que, por ello, no puede considerarse como parte o recorte de una extensión sin límites. De ahí, que en realidad el verdadero problema empieza, dónde en aquella visión aparentemente había quedado resuelto.

Por ello, según el decir de Armando Cisneros, “El espacio es ahora cien por ciento humano”.¹⁸² No referido al movimiento de un cuerpo a una velocidad determinada, ni al fundamento a priori del conocimiento. “Es un espacio relativo, dependiendo del sujeto, plenamente representado, como reflejo del mundo objetivo. Es mi espacio o nuestro espacio vivido, el espacio de nuestros cuerpos, la espacialidad como el entorno inmediato, con sus objetos, como horizonte universal”.¹⁸³

¹⁸¹ *Ibíd.*, pp. 146-147.

¹⁸² Cisneros Sosa, Armando. *El sentido del espacio*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2006, p. 83.

¹⁸³ *Ídem.*

La espacialidad resulta así, totalmente mundana y el centro de tal espacialidad es el sujeto. A partir de él, se define el arriba o el abajo, el delante o detrás. La espacialidad, está pues implícita en el habitar, al definir una relación entre el sujeto y los objetos, entendiendo tal relación como una forma de vida. Es decir, entendiendo esta última, como el conjunto de cosas a las que se les da sentido a través de la cultura, donde los seres humanos construimos nuestro mundo y donde nos forjamos a nosotros mismos.

De ahí, que en el entendimiento del habitar esté implícito el sentido de la espacialidad. Es por decirlo de otra manera, la comprensión de la forma en que los seres humanos percibimos y estamos en el mundo que nos circunda. La espacialidad quedaría entendida ahora como condición perceptual de los seres humanos y el habitar entendido en el marcado de la cultura.

DEL CONCEPTO DEL ESPACIO A LA ESPACIALIDAD

Plantear la pregunta acerca del espacio, la pregunta que interroga sobre: ¿Cómo lo entendemos?, según lo menciona José Luis Pardo en el libro *Las formas de la exterioridad*,¹⁸⁴ debe partir en principio, para lograr una aproximación en su estudio, por establecer las condiciones en que ésta pudiera tener una respuesta.

Inicialmente, se tendría que sentir un cierto interés de conocimiento por la cuestión que en ella se enuncia, lo cual, sólo será posible si al plantear el término del espacio en realidad estamos hablando de algo que nos atañe de manera fundamental y que requiere de una explicación para asumirlo en lo que nos concierne. Es decir, plantear cómo acción teórica de la disciplina arquitectónica la cuestión del espacio como problema.

Vivimos (en) el espacio y la experiencia consciente o no de ello, está presente en nuestro actuar cotidiano y no es que en nuestro existir ocupemos un espacio (un lugar) sino que el espacio, los espacios, desde el principio y de antemano nos ocupan.

La percepción espacial y temporal son para Jean Piaget, logros cognoscitivos que son adquiridos desde las primeras etapas del desarrollo intelectual humano y nos resultan indispensables para entender nuestra ubicación en el mundo.

Adquirir esa noción espacial, nos dice, está íntimamente ligado al conocimiento de la ubicación de los objetos que nos rodean en una acción –o experiencia–

¹⁸⁴ En el capítulo “La pregunta por el espacio”, de Pardo, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos, 1992, p. 15.

indisoluble. Por ello señala “Solo el grado de objetivación que el niño atribuye a las cosas nos informa sobre el grado de exterioridad con que asume el espacio”;¹⁸⁵ por tanto “el espacio es pues, el producto de la interacción entre el organismo y el medio, en la que no se podría desasociar la organización del universo percibido y la de la actividad propia”,¹⁸⁶ quedando la experiencia espacial entrelazada así desde edades tempranas con todo aquello que no es la corporeidad del sujeto, sino la manifestación de su exterioridad.

Ello parece acercarnos a una primera intuición del espacio como lugar del habitar, en el sentido de entenderlo como una naturaleza percibida y habitada por los seres humanos. El espacio, en esa condición de su experiencia nos sirve como albergue y refugio, y al pensarlo de esa manera puede concebirse de cualquier forma, menos vacío. El espacio así, desde su experiencia, siempre estará lleno, siempre será una organización determinada. Una determinada disposición de las cosas y es por tal disposición que en principio, un espacio puede llegar a distinguirse de otro.

En esta condición de cotidianeidad de la experiencia, se presenta quizás la primera opción para responder a la pregunta por el espacio y es aquella ingenua visión de éste, como esa especie de nada dónde está todo, y que es como el recipiente neutro que permite el movimiento de los seres vivos, tanto como el reposo de los objetos inertes, indiferente en su multiplicidad tridimensional e isomorfo en su extensión continua, infinita e imponderable, que no sabemos bien, si es algo concreto o un nebuloso producto de nuestra imaginación y que lleva al pensamiento, que no puede renunciar a él como forma de su exterioridad, a resignarse en su entendimiento ante la imposibilidad de alcanzar del espacio un concepto.

En la disciplina arquitectónica, Ignasi de Solà Morales, en el capítulo de “Lugar permanencia o producción” del libro *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, refiere que “La noción de espacio como una categoría propia de la arquitectura es una noción moderna. Emerge, en la cultura centro europea, al mismo tiempo que en el ámbito de la ciencia, entraba en crisis la concepción euclidiana del espacio como una continua, homogénea y estable determinación del universo tridimensional en el que nos movemos”.¹⁸⁷

La noción del espacio adoptada en esas circunstancias era así un deseo de manifestar una visión del mundo no sólo a través de símbolos e imágenes sino también mediante nuevas experiencias espaciales. Por una parte, continua: “el espacio no era ya un dato inicial, un punto de partida previo sobre el que la obra

¹⁸⁵ Piaget, Jean. *La construcción de lo real en el niño*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982, p. 95.

¹⁸⁶ Pardo, *Las formas de...*, op. cit., p. 196.

¹⁸⁷ De Solà-Morales, *Diferencias...*, op. cit., p. 111

del arquitecto intervenía sino que era el espacio mismo el que resultaba, finalmente de una proposición arquitectónica. El espacio, las infinitas experiencias espacio-temporales que la arquitectura podía crear, eran el objeto final de la intervención artística de esta disciplina”.¹⁸⁸

El espacio se consideraba así como consecuencia de la arquitectura y sólo bastaba con proponer la experiencia espacial, aún sin establecer con claridad a qué se hacía referencia. Se estimaba así, que el espacio resultaba un producto y no era propiamente su objeto de estudio, dejando que otras disciplinas como la física, la psicología y la filosofía quedaran a cargo de descifrarlo.

Resulta así curioso e interesante, ante las indefiniciones de la disciplina arquitectónica un artículo elaborado por Bernard Tschumi, titulado “Cuestiones del espacio”, en el que formula una red de preguntas (sesenta y cuatro), que buscan identificar la problemática a la que nos enfrentamos ante el sentido del término y el entendimiento del espacio y lo espacial relacionados con el hacer arquitectónico.

Algunas de ellas y para ejemplificar de qué manera nos atañen estas cuestiones y la diversidad de aspectos a los que se hace referencia son:

- 1) ¿Es el espacio una cosa material en el que todas las cosas materiales son ubicadas?
- 2) Si el espacio es una cosa material. ¿Tiene límites?
- 3) Si el espacio tiene límites. ¿Hay algún lugar fuera de esos límites?
- 4) Si el espacio no tiene límites ¿Se extienden las cosas, entonces, indefinidamente?
- 5) De cualquier modo, si el espacio es una cuestión de extensión, ¿Puede una parte del espacio distinguirse de otra?
- 6) Si el espacio no es un problema, ¿es meramente la suma de todas las relaciones espaciales entre las cosas materiales?
- 7) Si el espacio no es un problema, ni un conjunto de relaciones objetivas entre las cosas, ¿es algo subjetivo con que la mente cataloga las cosas?
- 8) Arquitectónicamente, si definir el espacio es hacer el espacio distinto, ¿hacer el espacio distinto define el espacio?
- 9) ¿Es la arquitectura el concepto de espacio, el espacio y la definición del espacio?
- 10) Si el concepto de espacio, no es un espacio ¿es la materialización del concepto de espacio, un espacio?
- 11) Incidentalmente, ¿es la experiencia de la materialización del concepto espacio, la experiencia del espacio?
- 12) ¿Es común a todos, la percepción del espacio?

¹⁸⁸ Ibid, p.113.

- 13) Si las percepciones difieren, ¿constituyen ellas diferentes mundos que son producto de la experiencia del pasado de cada uno?
- 14) ¿Determina la experiencia del espacio al espacio de la experiencia?
- 15) Si de alguna pregunta se dirá que es absurda. ¿existe el espacio (arquitectónico) independientemente del cuerpo que lo experimenta?
- 16) Si el espacio no es ni un objeto externo, ni una experiencia interna (hecha de sensaciones y sentimientos), ¿somos inseparables el espacio y nosotros?
- 17) Si el espacio no es simplemente el lugar donde los objetos son producidos e intercambiados, ¿se ha convertido el mismo en el mayor objeto de producción?
- 18) En cualquier caso, ¿nota y denota el concepto del espacio todos los posibles espacios, tanto el real como el virtual?
- 19) Si la comprensión de todos los posibles espacios incluye el social y el mental así como el físico sin distinción alguna, ¿es la distinción entre vivir, percibir y concebir una condición necesaria de esa comprensión?
- 20) ¿Es el espacio el producto del tiempo histórico?

Es claro que ante tales interrogantes el panorama de sus respuestas es sumamente amplio y por demás complejo, y que nos remite como se señaló inicialmente a la necesidad de identificar como punto de partida una visión que permita aproximarse a su entendimiento.

El espacio puede considerarse como un elemento central del mundo que ha estado presente en la evolución del pensamiento humano y su conocimiento. Sin embargo, la distancia histórica que hay entre aquellos que se han ocupado de explicarlo es tal, que evidentemente las explicaciones han partido de supuestos y principios muy divergentes. Ante esta disyuntiva, Armando Cisneros Sosa, autor del libro *El sentido del espacio*,¹⁸⁹ menciona que dicha aproximación debe realizarse desde una óptica fenomenológica que permitiría un tratamiento histórico abreviado. En la consideración de que tales explicaciones espaciales son entendidas como parte de obras que reflejan una mirada sobre el espacio, surgida a su vez en un espacio y un tiempo y no como una verdad absoluta o totalizadora.

En esa condición y siguiendo el planteamiento de dicho autor, los diferentes pensadores que resultarían más representativos de la evolución de los conceptos relativos al espacio, podrían ubicarse en diferentes momentos de la historia. Como parte del pensamiento antiguo a Platón y Aristóteles, como parte del primer pensamiento moderno a Galileo y Descartes, de la modernidad de la ilustración a Kant y de la última modernidad o principios de la posmodernidad a Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty.

¹⁸⁹ Cisneros, *El sentido...*, op. cit., p. 7.

Así, a modo de una síntesis esquemática de lo desarrollado por el autor del libro citado en el párrafo anterior, y siguiendo el orden por él utilizado, se exponen de manera sucinta algunas de las nociones que sobre dicha temática se han desarrollado, a fin de acercarnos, en un sentido cronológico, al tránsito histórico que ha conllevado la comprensión del espacio hacia la espacialidad.

EL CONCEPTO DE ESPACIO EN LA ANTIGÜEDAD

En principio, de acuerdo a como lo menciona Armando Cisneros: es en la Grecia clásica donde nació, como tantas otras cosas de la cultura occidental, un conjunto de representaciones sobre el espacio que trascendieron muchos siglos adelante. Pitágoras al frente de una matematización mística del mundo. Euclides como fundador de la geometría básica y Demócrito como iniciador del concepto del espacio vacío, en el que la materia estaba formada por el átomo, como lo indivisible.¹⁹⁰

Platón¹⁹¹ se distinguió de sus predecesores porque no aceptaba la mera constatación y definición de la existencia del espacio, dado que lo que él intentaba explicar es qué era el espacio. La esencia de sus enseñanzas se basaba en una visión idealista, en el sentido del dominio de las ideas como generadoras del mundo. Agrupándolas en dos grandes partes: “lo sensible y lo inteligible”.

Así las ideas eran de dos clases, las que nacían de la inteligencia como tal y las que surgían de la “opinión”, la “creencia” o la “conjetura”, ligadas a lo sensible. Pero advertía que el mundo sensible no podía existir sin un receptáculo. Esta sustancia, permanente, invisible e informe, era el espacio.

El espacio entendible sólo mediante recursos no estrictamente lógicos, apareció entonces como el componente entre lo sensible y lo inteligible, o como un útil infinito e indispensable para entender el mundo y las ideas. Incluso para dar lugar al mundo mismo. De ahí que al usar el espacio, sabemos que algo está ahí, de una forma determinada. En cualquier caso, lo usamos ligado a los sentidos, para ver lo que existe y para entenderlo a partir del intelecto.

Sin embargo, también distinguía otra entrada al conocimiento del espacio, la geometría, baste recordar aquél letrero colocado a la entrada de su academia en dónde se señalaba “Nadie ingrese aquí si ignora la geometría.” Ello suponía, por

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 11.

¹⁹¹ *Ibíd.*, p. 12.

tanto, un celo geométrico como instrumento para definir los cuerpos de la naturaleza, aunado a las creencias religiosas.

A partir de ello, lo que Aristóteles¹⁹² confrontaría es la idea platónica de un espacio geométrico y daría inicio a la filosofía del espacio más decisiva de la antigüedad, con una influencia genérica en la concepción del mundo.

Dos elementos fueron centrales en su concepción del universo: el movimiento, un rasgo genérico y la forma esférica que asentaba la evidencia de una idea geométrica. Entendía así, que en el mundo todo se mueve sobre algo, como los barcos en los ríos. No existe así, el vacío entre los cuerpos, siempre hay algo entre ellos. Admitir el espacio vacío sería como admitir la existencia del ser y del no ser al mismo tiempo.

Más que espacio, lo que hay son lugares de los objetos, con magnitudes y límites concretos; el *topos*. En todo caso, habría un espacio sustancial, natural y plenamente objetivo. El concepto espacial de Aristóteles basado en lo dado, en acto, era un continuo que representaba la suma total de todos los volúmenes ocupados por los cuerpos y el lugar como aquella parte del espacio cuyos límites coinciden con los límites del cuerpo. Significaba que siempre habría que decir si las cosas están juntas o separadas, en contacto o en medio de, o son consecutivas, contiguas o continuas. Nacía así una episteme sobre la mecánica espacio-temporal que había partido más de los hechos concretos que de las ideas puras.

EL ESPACIO DE LA MODERNIDAD Y LA REVOLUCIÓN DE LA MECÁNICA

El Renacimiento y la Reforma, las revoluciones de los siglos XV y XVI, quebrantarían los dogmas de la iglesia de esa época y darían un poderoso impulso a la autonomía de las artes y las ciencias. En conjunto, las aportaciones de los nuevos artistas y pensadores significaron una gran transformación de la moral, la estética y el sistema de conocimientos, en particular los que tenían que ver con el espacio medieval.¹⁹³

La concepción espacial de las ideas platónico-aristotélicas había caído en una profunda crisis dejando paso a una nueva visión basada en la incorporación de los conocimientos de las matemáticas prácticamente en todas las ciencias y las artes. Estableciéndose con ello la época de la modernidad.

¹⁹² *Ibid.*, p. 14.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 25.

Galileo Galilei,¹⁹⁴ sería uno de principales fundadores de los estudios matemáticos modernos y modificaría las viejas creencias acerca del universo y del espacio. Aunque ya antes Copérnico había establecido la idea del sistema planetario heliocéntrico, con tres movimientos terrestres, la translación, la rotación y los giros del eje terráqueo.

En realidad, decía Galileo, no hay diferencia entre el cielo y la Tierra, ambos están sometidos a las mismas leyes. Así el espacio ya no era como lo había planteado Aristóteles, el lugar idóneo de la naturaleza, sino que el universo y el espacio se transformaban en entes conceptuales estrictamente geométricos y por ello mismo, demostrables en términos matemáticos.

La idea galileana del espacio era la de un espacio absoluto matemático con principios y verdades axiomáticas. Galileo mantenía así la antigua idea de la perfección del círculo, como evidencia geométrica que se imponía incluso sobre estudios más concretos, como los de Kepler que demostraría por la misma época las órbitas elípticas.

En la misma época, surge también el concepto del espacio cartesiano, contra el empirismo de la antigüedad, que seguía viendo a los astros girar sobre la Tierra, Descartes impondría, como Galileo, la razón del cálculo matemático y especialmente de la lógica pura.

Se trataba de una nueva visión en ruptura con la concepción Aristotélica generando una nueva ontología mecanicista sobre el movimiento de los cuerpos que surgió sobre la base de concebir que la mente (*res cogitans*) se forja a partir de la realidad exterior o naturaleza y es, por lo tanto, verdadera.

La naturaleza (*res extensa*) es, por otro lado, materia y movimiento, en un concepto cuya propiedad es la continuidad, la exterioridad y la tridimensionalidad. La materia, como pura extensión figurada es para él, idéntica con el espacio tridimensional, homogéneo de la geometría euclidiana y es, por consiguiente, un plenum del que está excluido el vacío, que devendría contra la lógica formal en un espacio sin espacio.

El proyecto cartesiano de análisis científico del mundo se complementa con la metafísica primera, la idea de Dios y el alma. Ambos son inmortales y dan sentido al ser, pero encima de todo está la divinidad. Descartes unía así las dos partes tratando de forjar una ciencia metafísica, en donde aparece el cuerpo como determinante del conocimiento y sobre el cual se podían leer sus pasiones. Daba pie, con ello, a una nueva visión al mostrar un mundo subjetivo como punto de partida para conocer el mundo físico.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 28.

EL ESPACIO TRASCENDENTAL¹⁹⁵

Sobre las bases de la primera modernidad, el llamado siglo de las luces generaría nuevos horizontes de conocimiento. En este siglo, Newton, que nació en el mismo año en que murió Galileo, en 1642 estableció propiamente la ciencia física a partir de las leyes del movimiento universal. Con la idea de un espacio absoluto, formado por una serie de puntos imaginarios en el universo dentro de los cuales todos los movimientos relativos eran posibles.

Por su parte, Leibniz en contraposición decía que no había nada en el intelecto que no haya estado antes en los sentidos... excepto el intelecto mismo, estableciendo de ahí la idea de un espacio relativo.

En esa base, Immanuel Kant, desde la teoría del conocimiento, establecía sus razonamientos señalando que la mayor evidencia de la materia era: "lo móvil en el espacio", destacando que los componentes del mundo estaban conformados por materia, espacio y movimiento. Se trataba así de la certeza de un espacio abierto a los sentidos, plenamente perceptible.

En la concepción kantiana del espacio son incorporadas la visión de la realidad empírica, así como, su idealidad trascendental. El espacio queda así ligado estrechamente a las dos naturalezas del mundo. Por un lado, a las evidencias empíricas de la física y, por otro, a los fundamentos de la razón, al mundo exterior y al mundo pensante, al cuerpo y al alma.

El espacio, para Kant,¹⁹⁶ es la base "a priori" de las representaciones externas ya que podemos imaginarnos un espacio sin realidades, pero no realidades que no se encuentren en el espacio. Por consiguiente el pensamiento de las cosas supone ya el espacio, pero el pensamiento del espacio no supone cosas.

El fenómeno del espacio, para él, implica también el tiempo, porque todo acontecer es devenir, un llegar a ser lo que no era todavía, es decir, que ya de antemano está supuesto el cauce general en donde todo lo que acontece, ocurre.

Así pues, el espacio y el tiempo son las formas de la sensibilidad. El espacio como una forma de la experiencia vinculada a las percepciones externas y el tiempo como la forma de las vivencias ligada estrictamente con percepciones internas.

¹⁹⁵ Ibid., p. 49.

¹⁹⁶ Ibid., pp. 52-54.

Ambos, el tiempo y el espacio, concebidos como estructuras “a priori” de la facultad humana de percibir las cosas, fuera de toda experiencia, que se imprimen sobre las sensaciones para hacer cognoscible el mundo.

LA ESPACIALIDAD Y EL ESPACIO DEL SER¹⁹⁷

A fines del Siglo XIX y principios del XX, se daría en las ciencias y en el arte en general una crítica a lo planteado en la modernidad. Edmund Husserl sería el principal portador de ese tránsito histórico de la filosofía, en donde el concepto del espacio girará 180 grados para alejarse de toda referencia a la ciencia física y asentarse plenamente en la naturaleza pensante, aunque al mismo tiempo sobre la base del mundo concreto.

El hallazgo de Husserl se centraba básicamente en el concepto de “intencionalidad” de la conciencia. Concepto que permitía hablar del sentido de la psique, del yo orientado hacia algo y que, por eso mismo se podía definir.

Al colocar la representación cotidiana del mundo en primer término, como el mundo vital, o el mundo de vida, Husserl colocó todo lo mundano, lo sensible y lo perceptible como objeto de análisis. En ese mundo ocuparían un lugar privilegiado las cosas como tales, el mundo de los objetos que nos rodean.

Para Husserl así, la exposición del mundo de vida, en un primer momento de su trayectoria, significaba la división del tiempo y el espacio. Por un lado, estaba el espacio y el tiempo del saber científico, sobre todo de la física y, por otro, el espacio y el tiempo del mundo vital. A estos últimos, los llamaría espacialidad y temporalidad para diferenciarlos claramente de los primeros.

Espacialidad y temporalidad son entendidos así como conceptos relativos, como el sustento específico del mundo del yo, de sus propias determinaciones, con los alcances de su experiencia. La espacialidad y la temporalidad son el espacio y el tiempo que vivo, que reconozco cotidianamente y tienen un sentido para mí. Representan el lugar en el que estoy aquí y ahora, o en el que tengo un pasado o un horizonte de futuro. El espacio es ahora el espacio relativo del sujeto y la espacialidad como la percepción de su entorno inmediato.

Dando continuación a esta tesis, Heidegger, discípulo de Husserl, desarrolla el concepto de espacialidad en función del ser. Es una espacialidad existencial en tanto asume la estructura general del ser. Por ello, el espacio heideggeriano tiene que ser una espacialidad, una condición humana.

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 65.

Finalmente, en este recorrido sintético, habría que reconocer la visión de Maurice Merleau-Ponty,¹⁹⁸ quien centrado en una filosofía de búsqueda epistemológica recurre a la fenomenología para formular su comprensión del ser y del mundo. Siendo la piedra de toque de sus planteamientos la síntesis mundo-conciencia.

El espacio, señala, no puede ser una especie de éter en el que todo aparece, ni una serie de disposiciones lógicas, aún axiomáticas, como materia de la geometría. El espacio tendría que ser vivo, tanto concreto y conceptual, como experimentado. El espacio es existencial, igualmente...la experiencia es espacial.

Decía, que: “Todo lo que sé del mundo, aun científicamente lo sé a partir de una perspectiva mía o de una experiencia del mundo sin la cual los símbolos de la ciencia no querrían decir nada.” El cuerpo, nuestro cuerpo humano, es el instrumento de nuestra percepción y captación del mundo, por ello, “No hay pues que preguntarse si percibimos verdaderamente un mundo, sino decir que nuestro mundo es aquello que percibimos”,¹⁹⁹ incluyendo la temporalidad y la espacialidad.

A partir de ello, la respuesta fenomenológica, nos ubica en un mundo espacializante, un mundo percibido espacialmente, que es relativo al sujeto que percibe en su relación con las cosas.

¹⁹⁸ Ibid., pp. 82-83.

¹⁹⁹ Argumento central de la tesis en Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, op. cit. pp. 105-110.

APOYO DOCUMENTAL

Cisneros Sosa, Armando. *El sentido del espacio*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2006.

De Solà-Morales, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Focillon, Henri. *La vida de las formas; seguida de Elogio de la mano*. Traducido por Fernando Zamora Águila. México: ENAP-UNAM, 2010.

Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Científico-Médica, 1968.

Hegel, G.W.F. *Arquitectura*. Barcelona: Kairós, 1981.

Merlau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1994.

Morales, José Ricardo. *Arquitectónica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.

Pardo, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos, 1992.

Piaget, Jean. *La construcción de lo real en el niño*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982.

Waisman, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Poseidon, 1981.

4.5. ACERCA DE LAS NOCIONES DE IMAGEN Y LUGAR EN LOS PLANTEAMIENTOS DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO

LAS IMÁGENES Y LAS PALABRAS

Parecería ser cierto, aquello que se afirma con el dicho de que una imagen dice más de mil palabras. Pero, en realidad será que las imágenes y las palabras implican o comunican mensajes de la misma naturaleza, es decir, que puedan ser entendidos de la misma manera. O será, que ante las imágenes nos enfrentamos al dilema de si aquello que está frente a nosotros es realmente lo que vemos, a modo de una realidad externa inalterable, o resultará ser lo que se creé que se está viendo. La visión humana es un acto reflejo, o es una acción que implica una construcción mental entre el ver y el comprender.

Ante ello, podríamos considerar lo que expone Fernando Zamora, en su libro: *Filosofía de la imagen*, al señalar que en los procesos de desarrollo de los seres humanos en su relación con el mundo: “la utilización de imágenes visuales no sólo ayuda a explicar o exponer pensamientos, sino incluso a formarlos”.²⁰⁰ Y, esto sucede apoyado en la argumentación de Herbert Read, porque “la conciencia misma de los seres humanos es formal, no tanto la que da forma, como la que recibe la forma. Es decir, entendemos la experiencia de ver las cosas, en la medida en que éstas son presentadas a la conciencia como forma”,²⁰¹ y, continua citando a Kant quien en su *Crítica de la razón pura* señala que “Desde el comienzo la conciencia es una actividad que simboliza. De aquí que nunca encontraremos en ella nada que sea simplemente «dado», sin un significado y referencia más allá de sí”.²⁰²

En sus explicaciones, que él señala son de carácter tentativo, (diríamos hipotético), Read añade a lo anterior que “si la forma de las cosas llego a ser significativa para el llamado hombre neolítico (homo sapiens), ello se debió a un acto (previo) de percepción (como captación del mundo) y no de la inteligencia (como un acto posterior de tipo reflexivo)”,²⁰³ concluyendo de ello, que la conciencia de la forma se derivó de las características de su ambiente natural

²⁰⁰ Zamora, *Filosofía de...*, op. cit., p. 136.

²⁰¹ Read, *Orígenes de...*, op. cit., p. 93.

²⁰² Ídem.

²⁰³ *Ibíd.*, p. 94.

para posteriormente llegar a equipararlas con la de los artefactos que producía y, dice entonces, “que lo equiparado y lo simbólico, fue la forma, no la apariencia”.

La idea de forma, manejada por él, no se refiere así, a lo que pudiera ser la comprensión de las cosas en un acto simple de la visión, sino más bien al resultado de entender las cosas en un acto de simbolización del mundo que se ha percibido visualmente.

En esta situación, Fernando Zamora, señala la pertinencia de aclarar los aspectos relativos a la trilogía conceptual que se da entre materia, forma y contenido, rompiendo la idea de un entendimiento que las conciba por separado, al plantear que entre ellos no hay distinciones y son lo mismo, en el sentido de que ninguno puede existir sin los demás. Así, no habrá materia sin forma, forma sin materia y forma; materia sin contenido.

“Los seres humanos, percibimos así, formas simbólicas, dado que las formas se definen como la condición de relación entre los sujetos y el mundo”,²⁰⁴ nos dice Merleau-Ponty en su libro *Fenomenología de la percepción*, donde también expone que “el discurso de algo (de su forma) no traduce en el que habla un pensamiento, sino que lo consume”,²⁰⁵ lo cual podríamos aclarar ejemplificándolo, a través de cómo aunque el concepto de círculo es forjado para describir lo circular, sólo será a través de la imagen que éste se concrete.

Así, la imagen actuará como aquella figura con la cual se identifica y caracteriza la apariencia y la idea de alguna cosa, y será la que nos permita reconstruir el fenómeno de la forma que percibimos, únicamente, mediante parcialidades de ella.

Pero, cómo es que se produce la relación entre las imágenes (o apariencia figurativa) y lo simbólico de las formas, como su condición constitutiva. El neurólogo hindú, V. S. Ramachandran en sus explicaciones sobre el funcionamiento del cerebro, menciona que para aproximarse a la comprensión del proceso de la percepción, el primer paso será “renunciar a la idea de imágenes en el cerebro y empezar a pensar en descripciones simbólicas de los objetos y de los sucesos del mundo exterior”.²⁰⁶ Un buen ejemplo de estas descripciones simbólicas, lo da como ejemplo, es como lo que se manifiesta en un escrito para describir algo. Una casa de piedra a la orilla de un río, o cualquier referencia de ese tipo.

²⁰⁴ Merleau-Ponty, *Fenomenología...*, op. cit., p. 191.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 195.

²⁰⁶ Ramachandran, V.S, y Sandra Blakeslee. *Fantasmas en el cerebro. Los misterios de la mente al descubierto*. Barcelona: Debate, 1999, p. 98.

Pero una descripción simbólica en el cerebro, según nuestro autor, se refiere al lenguaje de los impulsos cerebrales, señalando que el cerebro humano contiene numerosas zonas para procesar las imágenes. De esa manera: “Las pautas de actividad cerebral simbolizan o representan los objetos visuales, de manera similar a como los trazos de tinta sobre el papel simbolizan o representan nuestro dormitorio”²⁰⁷ (como cuando hacemos un escrito en referencia a él).

La percepción implica pues mucho más que reproducir una imagen en el cerebro y, aclara por ello que “si la visión fuera simplemente una copia fiel de la realidad, como se pretende lograr con una fotografía, nuestra percepción se mantendría constante siempre mientras no cambiara la imagen en la retina. Pero no sucede así, nuestras percepciones pueden cambiar radicalmente aunque la imagen en nuestra retina, siga siendo la misma”.²⁰⁸ No hay más que ver el dibujo de la imagen de un cubo, transparente, en donde se vean todas las líneas que lo delimitan, hecho a partir de un cuadrado como su cara frontal, para que contemplándolo por un lapso de tiempo corto, observar como en un momento la figura apunta, ya sea hacia abajo o hacia arriba, según la interpretación que nuestro cerebro esté dando. De ahí, que se diga que todo acto de percepción, incluso algo tan simple como ver el dibujo de un cubo, implica un juicio del cerebro.

En la tesis del maestro Ramachandran, destaca la condición de que las acciones de la visión en el fenómeno perceptual se producen mediante una bifurcación en las actividades cerebrales en la que se generan la ruta del qué y la ruta del cómo, es decir, la condición de que la actividad visual implica un reconocimiento de aquello que se refleja en la retina aunado a la circunstancia de su interpretación. De ahí que en la visión, no se pueda simplemente ver, sin saber, qué es lo que se está viendo.

En concordancia con ello, Ignacio Morgado, en su libro *Cómo percibimos el mundo. Una exploración de la mente y los sentidos* señala que “la conciencia no es un producto de o algo que fluye del cerebro, sino un estado de la mente que consiste en darse cuenta de las cosas que pasan en ella, (aunque no de la totalidad de lo que pasa, como cuando estamos dormidos; anestesiados)”,²⁰⁹ pero que sí, en buena medida, podemos decir que la conciencia consiste en pensamientos sobre pensamiento, es decir, que su naturaleza es reflexiva.

Aunque esa condición reflexiva, como señalaba Zamora, puede estar auxiliada por la elaboración de imágenes visuales que ayudarán a no sólo a exponer nuestros pensamientos, sino a conformarlos. Es el caso, de la utilización de

²⁰⁷ Ídem.

²⁰⁸ *Ibíd.*, pp. 98-99.

²⁰⁹ Morgado, Ignacio. *Cómo percibimos el mundo. Una exploración de la mente y los sentidos*. Barcelona: Ariel, 2012, p. 19.

esquemas, o diagramas, que nos sirven para comunicar a los demás, cómo llegar a un cierto lugar o con los cuales organizamos la presentación de una plática. De modo, que estaríamos pensando y reflexionando, simultáneamente, en y con imágenes.

En esta interrelación, entre pensamiento e imágenes, se vuelve necesario, nos dice "Reconocer el aspecto intencional o interpretativo en la visión de imágenes nos puede ayudar a superar la concepción simplificadora de que las imágenes visuales (o sensibles en general) y las palabras se separan o se oponen en cuanto representaciones de las cosas",²¹⁰ simplemente son dos maneras diferentes de hacerlo.

En el análisis de esta temática, concluye que una de las dificultades que presenta la comprensión de la naturaleza de las imágenes es la consideración de que "el lenguaje verbal, sea identificado como «el lenguaje primario», «fundamental», «básico», o «rector»; pues de ahí resulta que toda forma de expresión, comunicación o representación no verbal (visual, gestual, táctil, sonora, etc.) es un derivado o una traducción de las palabras".²¹¹ Postura que niega la posibilidad de un lenguaje visual o de las imágenes y que para él, resulta reduccionista y generadora más de problemas que de soluciones.

Con todo, podríamos decir incluso que la problemática central de las actividades destinadas a producir imágenes, como es el caso del diseño en general y del diseño arquitectónico de manera específica, se encuentra por tanto no en la definición del ¿qué es?, de las cosas, sino en el ¿cómo son?, en el sentido de su apariencia, es decir, en el modo en que son percibidas sus imágenes.

LAS IMÁGENES Y LA IMAGINACIÓN

Aunque en las actividades relativas a la producción de imágenes se trabaja, fundamentalmente, con las experiencias de las imágenes visuales observadas en nuestro existir y con las impresiones que de ellas quedan en la memoria, se podría plantear que en ello, siguiendo, nuevamente a Fernando Zamora, en unión o en paralelo a las imágenes materiales, se da la existencia de las imágenes consideradas como las no visuales, o imágenes imaginarias o inmateriales, a modo del material complementario de estas labores.

Las imágenes materiales se constituyen, en su planteamiento, por el sentido de certeza que se puede tener sobre ellas, pues nos dice, que podemos sentirlas,

²¹⁰ Zamora, *Filosofía de...*, op. cit., p. 140.

²¹¹ *Ibid.*, p. 144.

que las tenemos frente a nosotros y que en suma las imágenes visuales pueden ser consideradas como objetos. Incluso, pensando en su valor de uso, su valor de cambio y su condición de signo.

Pero además, habría que considerar que hay otro tipo de imágenes, que son las imágenes imaginarias y de las cuales aclara, no son las llamadas imágenes mentales. Entendidas como representaciones que se dieran al interior de la cabeza o en el cerebro, sino, que son, el mecanismo productor de la imaginación. Así, se podría hacer un acercamiento a su explicación al plantearnos simplemente que la imaginación se realiza cuando se piensa con imágenes no sensibles.²¹²

Cuestión que podría ejemplificarse, con lo que sucede en el desarrollo de una obra literaria que está constituido por imágenes imaginarias que quedan incorporadas a la percepción de los lectores que comparten dichas obras. Pero aunque de ahí, pudiera señalarse la relación entre las imágenes imaginarias y el lenguaje verbal, habría que hacer énfasis en la separación que se da entre las visualizaciones y la verbalización, de modo que se excluyen entre sí al grado de que la presencia de una implica la ausencia de la otra.

En fin, en la identificación de la racionalidad que caracteriza a las actividades del diseño, podría señalarse la presencia de las imágenes imaginarias como inductoras de las imágenes visuales que son plasmadas gráficamente, pero que la historia de la conformación de éstas, se constituye como una exploración conceptual, independiente del lenguaje verbal. No se trata pues de traducciones, o de apoyos al pensamiento o representaciones de ello, sino de un modo específico de pensamiento.

Imágenes materiales e imágenes imaginarias mantienen relaciones complejas y cambiantes, a veces se pasa de una imagen material a una imaginaria y a veces el proceso es inverso. Por ello, concluye Zamora, “la imaginación es un proceso intersubjetivo, las imágenes imaginarias no yacen en la cabeza, sino que tienen una existencia social. Ahí es, donde está la imaginación: en el uso de los signos que manejamos todos. Las imágenes imaginarias son intersubjetivas son en un sentido amplio formas simbólicas. Así, los unicornios existen intersubjetivamente, sabemos que alguien piensa en un unicornio por lo que dice, no necesitamos abrirle el cerebro para comprobarlo”.²¹³

²¹² Zamora, *Filosofía de...*, op. cit., p. 186.

²¹³ *Ibíd.*, p. 193.

EL SURGIMIENTO DE LA NOCIÓN DE LUGAR

Pensar lo arquitectónico, en su fase proyectiva, nos lleva a la condición de caracterizar la apariencia de aquello donde ocurrirán los hechos habitables, es decir, a elaborar las imágenes con las cuales se identificará su figura y que se concretarán en la propuesta materializada de un lugar, que es percibido espacialmente.

El problema de su entendimiento es al igual que en el de las imágenes, la intersubjetividad que lo caracteriza. El lugar, no es meramente un hecho físico, ocurre en un soporte material, que tiene una cierta condición de dimensionamiento, pero que no es identificado por sus límites. Es aprehendido sensiblemente en su materialidad, adjudicándole un sentido significativo, y es captado por la espacialidad perceptual del sujeto que se interrelaciona con su condición figurativa y material.

Por ello, resulta bastante complejo encontrar las diferencias entre las nociones de espacio y de lugar, de forma explícita, pues son nociones que siempre han estado interrelacionadas con una gran carga histórica de explicaciones diversas, pero que desde luego, no son conceptos que podamos tomar a la ligera, a pesar de relativa novedad con que se presentan dentro del campo de lo arquitectónico y de que aún no sepamos claramente en qué consiste, uno y otro.

Lo que es claro, es que sería un error tomar cualquiera de las definiciones que se les han dado y tratarlas como si siempre hubieran significado lo mismo. Así como, también, sería un equivocar pretender definirlos de forma tácita, lo que implicaría dejarlos indefinidos. Por ello, en su comprensión, habrá que tomar en cuenta que el problema del espacio y del lugar en arquitectura tiene relaciones muy estrechas con lo analizado en otras disciplinas, por lo que considerarlos sólo a partir de lo que se manifiesta como su entendimiento en el ámbito arquitectónico correría el riesgo de caer en una visión de carácter reduccionista.

Como por ejemplo, cuándo se dice a modo de afirmación sobre tales conceptos, que el espacio es abstracto y geométrico y el lugar es empírico y concreto, o por otro lado, que el espacio es cuantitativo y el lugar cualitativo, dándose así por sabida la explicación de ellos.

Se ha visto con anterioridad, como el concepto de espacio no tiene presencia en la arquitectura hasta hace aproximadamente un siglo y medio. Por su parte, la noción de lugar, dentro de las formulaciones explicativas de ella, es aún más reciente, dado que surge a partir de la crisis de los planteamientos del movimiento moderno provocada por los cambios disciplinarios de la física y la filosofía de aquel momento.

Al respecto de ello, Ignasi de Solà-Morales comenta que “El clima cultural posterior a la Segunda Guerra Mundial cambia por completo la noción de espacio como producción basada en los estímulos psicológicos del individuo e inicia un

largo proceso de revisión basado, aparentemente, en el retorno a los datos empíricos”.²¹⁴

Y argumenta, que la razón de los cambios ocurridos “Es la sustitución del empirismo psicológico y, fundamentalmente, de la psicología de la percepción gestáltica, por la fenomenología husserliana la que propondrá la sustitución de la noción de espacio por la de lugar. En todos los ámbitos de la arquitectura se despliega así una nueva sensibilidad. Es la crítica del carácter abstracto de la noción de espacio utilizada hasta entonces y, más en general, del mecanismo por un lado y del origen puramente inventado de las experiencias espaciales que la nueva arquitectura proponía. Frente a ello las filosofías de la existencia proponen poner en práctica la máxima husserliana de volver a las cosas mismas. La arquitectura está referida a las condiciones particulares concretas de cada situación dada en un espacio y un tiempo preciso”.²¹⁵

Concluyendo, dice De Solà-Morales “La tarea de la arquitectura es la de edificar lugares para el habitar. De la misma manera que no hay esencias universales, sino existencias históricas, particulares y concretas, tampoco hay espacios elaborados in vitro, experimentos de tipo general”.²¹⁶

Cabría recalcar aquí, que lo importante de lo anterior no es tanto la definición dada al lugar, por sí misma, sino señalar las condiciones en que fue formulado y considerado en su legitimización disciplinar, desde luego, destacando el momento en que se da la transición de la noción de espacio abstracto, a la del lugar, dentro de los discursos de fundamentación del hacer arquitectónico.

Así, para el pensamiento arquitectónico, de ese particular momento, los valores de rechazo a lo universal, lo esencial, lo abstracto y la reivindicación de la experiencia de lo vivido se reforzarán a partir de las influencias del pensamiento de Heidegger y Merleau-Ponty que marcan la inflexión crítica de las ideas iniciales del Movimiento Moderno.

Cobra, con ello, una gran relevancia el tema de la habitación y del habitar en el discurso de la arquitectura, ya no como un problema meramente cuantitativo, funcional o estético. Así, La Casa, pasa a ser, el único lugar posible y capaz de enraizar existencialmente al ser humano en el mundo moderno y se convierte en el principal objeto del cual se ocupa el hacer arquitectónico.

Sin embargo, habría que precisar y aclarar que entre los conceptos de espacio y de lugar (sobre todo en el ámbito académico de la arquitectura), no hay una diferencia clara que los distinga, primero, porque en los discursos de lo

²¹⁴ De Solà-Morales, *Diferencias...*, op. cit.

²¹⁵ *Ibíd.*

²¹⁶ *Ibíd.*

arquitectónico ambas nociones son en realidad dos maneras de abordar un problema común, que es el modo de relación que existe entre la arquitectura y la realidad, y segundo, porque no se logra obtener nada a partir de buscar “su esencia” a partir de definiciones que en sí mismas se han proclamado como esenciales y que han demostrado no serlo. Y, por último, porque ambos conceptos aunque distinguibles, están íntimamente ligados y no son de ningún modo opuestos, dado que siempre, uno es medido en relación al otro. A pesar de que la referencia a lo espacial, sea en el sentido de la espacialidad.

Prueba del uso erróneo de ello es la utilización que hace José María Montaner, en el texto de *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*, donde plantea que “Los conceptos de espacio y de lugar, por lo tanto, se pueden diferenciar claramente. El primero tiene una condición ideal, teórica, genérica e indefinida, y el segundo, posee un carácter concreto, empírico, existencial, articulado y definido hasta los detalles”.²¹⁷

Caracteriza así, la noción de espacio, como la del espacio abstracto (se podría decir, Platónico), que es aquél que ha sido considerado como homogéneo, neutral, geométrico, etc., olvidando que dicha noción cambio en la visión moderna y que ambas nociones fueron construidas artificialmente. Aunado al hecho de que, finalmente, la noción de espacio abstracto no es más que una de las representaciones que se la han dado a este concepto.

Por otro lado, dentro de los intentos más desarrollados con el propósito de aclarar la relación entre los conceptos de espacio y lugar, están los textos elaborados por el arquitecto e historiador Christian Norberg-Schulz, que probablemente representan las influencias más notables en la explicación arquitectónica del pensamiento fenomenológico.

Para Norberg-Schulz, los lugares de la arquitectura son entendidos como fenómenos concretos, considerando que cada lugar tendría su propio “carácter” o “atmosfera” que le otorgaría su identidad y su sentido específico (*genius loci*).

De esta manera se propone explícitamente un retorno a las cosas concretas del mundo de la vida cotidiana; en su libro *Existencia, espacio y arquitectura*,²¹⁸ realiza una propuesta que pretende restaurar el concepto de espacio arquitectónico en el centro de la disciplina, pero ahora en la visión del espacio existencial. Refiriéndose, con ello, a un conjunto de esquemas que los humanos vamos almacenando a través de nuestras experiencias relacionadas con la memoria y que influyen en la percepción del entorno.

²¹⁷ Montaner, Josep María. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya, 2004, p. 101.

²¹⁸ Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1980.

En cuanto a la relación espacio-lugar, si bien los muestra como conceptualmente dependientes y recíprocos, no logra separar la idea de contención del uno por el otro. El lugar sigue apareciendo como lo específico y el espacio como lo general. Así, si bien logra avances significativos en las nociones de espacio y de lugar, planteadas hasta entonces en las visiones teóricas de la arquitectura, no logra alcanzar de modo suficiente su ambiciosa tarea de definir “la estructura fundamental de la existencia”, como base de la explicación arquitectónica.

EL FENÓMENO DEL LUGAR

Hablar del fenómeno del lugar, implica entenderlo, en primer término como un hecho socio-físico y cultural, es decir, como producto de la interrelación que se establece entre un sujeto, individual o colectivo, de una manera particular y específica, con los objetos, naturales o artificiales, del medio ambiente o entorno en el que se ubica.

El concepto de lugar, lleva implícita así, la relación con los actos de habitar y, a su vez, el habitar, o mejor, los modos de habitar conllevan la condición de los lugares. Heidegger, menciona la idea de que los humanos nos relacionamos con los lugares (construcciones) y es a través de los lugares que lo hacemos con el habitar. Y, dice:” Las cosas como lugares, se llaman así, porque están producidas por el construir que erige y, serán sólo, si consideramos la esencia de aquellas cosas, que en sí mismas, exigen para su producción, el construir como producir”.²¹⁹

Richard Schmitt,²²⁰ citado por Alberto Saldarriaga, señala dos aspectos relevantes al respecto, primero, que “Cualquier objeto es un fenómeno si es visto o considerado en un modo particular. Esta manera particular de mirar toda clase de objetos se recomienda en la consigna de volver a las cosas” [y en segundo término, la consideración de la intuición como una forma de ver las cosas al decir que] El interés de introducir la intuición no es de orden psicológico, sino epistemológico. Apelar a la intuición no es formular una proposición psicológica acerca de los orígenes causales de ciertas afirmaciones, sino una proposición epistemológica acerca de la clase de evidencia que será relevante para ellas”.²²¹

En este sentido de conocer a través de la experiencia de las cosas, Maturana y Varela, dos biólogos chilenos, sugieren que “La doble e ineludible corporeidad,

²¹⁹ Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Barcelona: Serbal, 1994.

²²⁰ Saldarriaga Roa, Alberto. *La arquitectura como experiencia*. Bogotá: Villegas Editores, 2002, p. 57.

²²¹ Ídem.

con que contamos, como estructura experimental vivida y como contexto de la cognición [un concepto que toman prestado de Merleau-Ponty] señalan que no estamos separados de ese mundo, por conocer, sino que cada acto de conocimiento de hecho, produce un mundo”.²²² Así, rechazan la separación del conocer y el hacer, y ambos aspectos desligados de la experiencia, ofreciendo con ello, la posibilidad de cuestionar radicalmente todas aquellas relaciones binarias, con las que acostumbramos explicar las cosas, naturaleza y cultura, teoría y práctica , y en el tema abordado, habitar y lugar.

Así, en esta relación en donde quedan imbricados estos dos últimos términos, podríamos considerar que se fusionan y se presentan simultáneamente, por un lado, las conductas de quienes en ello actúan junto a sus significaciones y, por otro la conformación figurativa de la materialidad donde ocurre.

El lugar y el habitar, o el habitar y el lugar con sus imágenes y su apariencia, están presentes siempre de manera indisoluble, pero ambos, son definidos y, sobre todo, determinados y caracterizados por las condiciones socio-económicas de los sujetos que habitan, por lo cual, queda implícito en ello la forma cultural de hacerlo. De ahí, y no de otro lado se dan las diferencias que presentan los distintos modos de habitar y la conformación física e imaginaria de los lugares.

²²² Maturana, *El árbol del conocimiento...*, op. cit.

APOYO DOCUMENTAL

De Solà-Morales, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Barcelona: Serbal, 1994.

Maturana, Humberto, y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Barcelona: Debate, 1999.

Merlau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1994.

Montaner, Josep María. *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya, 2004.

Morgado, Ignacio. *Cómo percibimos el mundo. Una exploración de la mente y los sentidos*. Barcelona: Ariel, 2012.

Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1980.

Ramachandran, V.S, y Sandra Blakeslee. *Fantasmas en el cerebro. Los misterios de la mente al descubierto*. Barcelona: Debate, 1999.

Read, Herbert. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1967.

Saldarriaga Roa, Alberto. *La arquitectura como experiencia*. Bogotá: Villegas Editores, 2002.

Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Primera edición. México: UNAM-ENAP, 2007.

**LAS IMPLICACIONES
DEL ENTENDIMIENTO
SOBRE EL DISEÑO EN
EL CAMPO DE LA
ENSEÑANZA**

5.1. LA INVESTIGACIÓN PROYECTUAL

El proyectar arquitectónico, como el conjunto de las acciones que constituyen el proceso de proyectación, desde el punto de vista de la propia disciplina, podría considerarse como el modo de organizar y fijar las intenciones y propuestas formales que caracterizan la respuesta figurativa, en su sentido arquitectural, y que es formulada ante una demanda específica, es decir, en el sentido de generar un objeto con el propósito de que sea habitable y materializable. Por consiguiente, las acciones del proyecto abarcan desde la simple decisión y manifestación del deseo de hacer algo, en su condición objetual, hasta el comunicar mediante una serie de anotaciones y representaciones lo que serán las imágenes de la propuesta arquitectónica.

Aproximarse, entonces, al conocimiento y a la explicación de las actividades que intervienen y conforman el proceso de la proyectación, en el cual, se elabora la definición formal de los objetos que integran el entorno humano habitable generando las propuestas que la disciplina arquitectónica ofrece, implica necesariamente, que habrá que indagar sobre los contenidos específicos de dicha práctica, tanto, en la finalidad de sus acciones, cómo en los postulados teóricos con los cuales se fundamenta en su ejercicio.

Se trata así, de reflexionar acerca del modo de proceder del arquitecto diseñador para cumplir su cometido, es aproximarse a la manera o estrategia con la cual aborda las temáticas proyectuales y desarrolla su propia forma de racionalidad.

En este específico hacer del diseñador, cuya labor se va desarrollando paulatinamente, mediante el diálogo que establece con los materiales proyectuales con que trabaja, se produce, no sólo la forma del objeto que configura, sino también su peculiar modo de proceder para lograr elaborarla, es decir, el particular proceso que tiene para “como llegar al objeto que proyecta”, motivo de sus acciones.

Ahora bien, como el estudio del proceso de la proyectación y los procedimientos que utiliza en su realización, no se dan a modo de una causa empírica para producir el conocimiento que se persigue, sino que su esclarecimiento es el principio sin el cual éste no podría obtenerse; partimos de considerar que el entendimiento de la labor del arquitecto diseñador, sólo será posible, al producir la explicación de las particularidades que caracterizan su forma de trabajo y definen sus límites y sus posibilidades de actuación al poner en evidencia el proceso que constituye su actividad proyectual.

Sin embargo, antes de ello, resulta necesario precisar que si bien al analizar el tema de la proyectación arquitectónica, no podríamos abordarlo a través de una definición previa puesto que en si misma se anularía la explicación pretendida, tampoco podemos esclarecerlo mediante el análisis de las características de sus productos. Esto es, por que las acciones proyectuales al ser manifestadas en los resultados formales de los objetos, no son planteadas, en términos de un saber, -

o como la constitución de un conocimiento-, puesto que no se enuncian en ese sentido, ni se pretende con ellas lograr ningún tipo de explicación.

El enunciado del diseño reúne y ensambla imágenes, no busca realizar formulaciones conceptuales o teóricas; la pretensión de su hacer reside en dar forma a un objeto a través de definir como están dispuestos los elementos que lo componen, aunque también, en el propósito de que mediante el propio objeto pueda comunicarse tal disposición.

Por tanto, lo que se requiere al analizar la temática de la proyectación, es no centrar el interés del estudio en la calificación de los resultados, para que el enfoque que se proponga sea explicar, y no sólo describir, la elaboración de sus productos.

Con esta base, y aun aislándola de los objetos en los que actúa, la actividad del diseñador puede entonces ser considerada como objeto de un cierto conocimiento. Así, aunque en principio parezca paradójico el hecho de señalar que el diseño arquitectónico como tal, no es una acción de conocimiento, pero que si puede haber un conocimiento sobre su proceso; se aclara, si consideramos que al teorizar sobre dicha práctica, obviamente actuamos en un campo de actividad diferente, y por lo tanto, en estos términos, si podemos desvincular el proceso que comporta la actividad proyectual, de los objetos resultantes.

Se trata, entonces, no del análisis del diseño en abstracto, que lo supondría como un objeto puesto ante la mirada de quien lo inspecciona con objeto de ver y reencontrar su sentido latente, ya sea: olvidado u oculto, sino por el contrario plantear que lo que se persigue es poder explicitar como se caracteriza en su práctica.

Caracterización, que dependerá de llegar a identificar: el campo en el que actúa, la naturaleza de los materiales con los que trabaja, las condiciones y determinaciones de su ejercicio, pero sobre todo, los contenidos o las manifestaciones de su propia forma de racionalidad.

Al considerar de esta manera el proceso de la proyectación como objeto de estudio, implicará, que las reflexiones sobre éste resulten siempre sobre la manera de actuar del diseñado y significarán, en último caso, aún en el análisis de sus aspectos conceptuales que sean siempre realizadas como reflexiones y aproximaciones teóricas sobre la práctica.

Por ello, a partir de ahí, la cuestión teórica por resolver en el ejercicio proyectual, ya no sería qué es la arquitectura, o en qué consiste el diseño, como si fuera una sustancia que se nos brinda de antemano, mediante una definición de la cual se pudieran derivar formas de ser, actitudes o incluso hasta formas de enseñanza, sino que ahora la cuestión principal radica en cómo se actúa dentro del quehacer arquitectónico. No como pensamos qué es, sino como pensamos a través de éste y cómo actuamos en su real finalidad.

En el caso del diseño arquitectónico, podemos identificar así, como a través del proceso proyectual, la configuración del objeto avanza y evoluciona en diversos estadios de desarrollo. Su lógica, se refiere al manejo de los materiales proyectuales que son integrados y constituidos por todos aquellos factores condicionantes de la forma, con los cuales se definen, ya sea, el sentido utilitario, la propia constructibilidad del objeto, las relaciones con el contexto y su expresión lingüística, o cualquier otro aspecto que actúe en el campo de la definición formal. Por ello, su racionalidad está relacionada con la transformación de las imágenes, en donde la intencionalidad del habitar -como hipótesis y propuesta- va estableciendo un marco de referencia desde el cual se orientan las acciones de la proyectación.²²³

Así, la elaboración del proyecto comprende, la definición de la imagen en su lenguaje figurativo y en su intencionalidad, e incluye, todos aquellos documentos y representaciones del objeto que aseguren el máximo de univocidad -como única interpretación- o de alto nivel de certeza en el mensaje que se comunica, para que la obra sea ejecutada, acorde a lo proyectado.

Siempre en la consideración, de que el punto neurálgico de este proceso se encuentra, precisamente, en el paso crítico, consciente o no, que va del conocimiento de unos datos iniciales y su interpretación conceptual, a la propuesta del proyecto, ya sea, al abordar el tema a proyectar en su conjunto o al hacerlo teniendo como tema una de sus partes. Sin embargo, esta condición de apertura en el procedimiento proyectual, no significa que el diseño sea producto del azar, sino solamente que no sigue una pauta prefijada en su elaboración y no sigue, por tanto, una línea determinista en los diferentes estadios que lo integran.

Su desarrollo, significa actuar con una racionalidad específica que permite transformar un enunciado de requerimientos en una imagen arquitectónica, es decir, que implica una forma de entendimiento del problema que es concretada figurativamente y que constituye la base de la metodología proyectual.

Considerando que en todo ello, siempre estará presente, como aquello que da equilibrio a las acciones proyectuales, pues orienta y fija los propósitos del diseño, el hecho sustantivo de que su razón de ser obedece a un propósito -o propuesta- de habitar expresada a través de la forma del objeto.

²²³ La lógica del proceso proyectual, producto de la actividad creativa del hombre, que se da a través de una sucesión de momentos en donde lo conceptualizable está interrelacionado con las imágenes, como lo señala Herbert Read en su libro *Imagen e Idea*, llega a obtenerse a través de la capacidad de generar, lo que él denomina, como imágenes mnémicas o eidéticas, con las cuales es posible representar los objetos de la realidad controlando sus rasgos figurativos. La secuencia de las acciones que constituyen el proceso proyectual implica el establecimiento de una forma de relacionarse con las cosas que es específica de este tipo de actividades. Véase Read, *Imagen...*, op. cit.

Hacer inteligibles las prácticas proyectuales, en consecuencia, más que conocer las leyes de formación de las distintas argumentaciones arquitectónicas, nos permite articular cierto tipo de reflexiones sobre las estrategias, las ideas, los conceptos y las formas de expresión gráfica que utilizamos en su ejecución.

Cuándo el arquitecto diseñador, luego de una etapa de reflexión en lo relativo a la comprensión del objeto a proyectar, inicia la actividad proyectual, dispone de una información de requerimientos y posibilidades, extremadamente compleja y muchas veces contradictoria. Por lo general, deducir de estos datos una trayectoria proyectual no resulta posible si antes no se identifican objetivos, criterios y prioridades en las formas de actuación.

Las formas de la estrategia, como procedimiento, plan o artilugio para actuar en el proceso proyectual podría considerarse como la condición de elaboración del producto arquitectónico y sus enunciados se constituyen como una forma de interrogar el propio proceso, en el modo teórico y especulativo que produce el conocimiento dónde el objeto proyecto se convierte en la materia de trabajo.

Desde esta perspectiva, el planteamiento estratégico y táctico configura la trayectoria proyectual en la coexistencia de dos expresiones diferentes, el de las ideas o de los conceptos en el mundo teórico y el del lenguaje de las formas que se presenta a través de las figuraciones o gráficos sobre las imágenes en las que se trabaja. El arquitecto diseñador es por lo mismo un estratega de su propia trayectoria proyectual, define su rumbo, su procedimiento y fija sus límites y tácticas de actuación.

El proyectar arquitectónico asume múltiples realidades preformativas, entradas diversas y simultáneas, como proceso y producto, en lo cual convive la actividad crítica, teórica y creativa en forma entrelazada, de ahí, que la revisión y el análisis de los enunciados estratégicos y tácticos que anticipan el trayecto proyectual, tiene como función una aproximación reflexiva que al visualizar la constitución de su propio proceso, genere su conocimiento teórico y práctico.

El campo de la investigación proyectual se abre así, hacía el análisis de las teorías del proyecto, de las que deriva el entendimiento de las formas de actuar, de la estructura del proceso, en la cual se ordenan los niveles de desarrollo del proyecto, de la materialidad de la acciones de la proyectación, dónde se define sobre qué y con qué se trabaja al proyectar y, finalmente, en lo que implica la representación arquitectónica, como materia a moldear y como medio de comunicación.

La investigación proyectual, en consecuencia, tendría como propósito central generar conocimientos que sean propios de la disciplina ya que utiliza como herramienta de estudio, el proyecto arquitectónico y los modos de actuar en su planteamiento y elaboración, que más allá de las circunstancias que intervienen en los casos específicos nos permita reconocer nuestra particular forma de racionalidad, la racionalidad con la cual se caracteriza la actividad de la proyectación.

Con todo, al asumir que la actividad proyectual se realiza en un campo de acción específico, fundamentalmente de carácter lingüístico y figurativo y que este campo se encuentra lleno de interferencias por su condición dentro del proceso de la producción arquitectónica, implica haber realizado solamente un intento o una aproximación para identificar la caracterización del ámbito de elaboración de las actividades proyectuales y las condiciones a que está sometido su ejercicio, como la base para lograr su entendimiento y su explicación.

Sí, el estudio constante de la materia con la que se trabaja en la proyectación, de los límites y las posibilidades de actuación del diseñador en su campo restringido, de las características del vocabulario con las que se construye su expresión, de la ideología con la que es ejecutado y de todos aquellos nexos en los que se hace posible la realización de dicha práctica, constituyen sin duda, un campo fundamental de la investigación arquitectónica.

APOYO DOCUMENTAL

Read, Herbert. *Imagen e idea*. México: FCE, 2003.

5.2. LA CRÍTICA EN LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

EL SENTIDO DE LA CRÍTICA

Se podría considerar, en el propósito de un acercamiento al estudio de los elementos con los cuales nos fuésemos aclarando el sentido de la crítica en el campo de la producción arquitectónica, la mención, en primer término, de que la condición de que son las capacidades del pensar, imaginar, reflexionar y emitir juicios las que nos permiten ubicarnos en el ejercicio de ello,²²⁴ es decir, que mediante las acciones mencionadas se define el estado de conciencia del que emerge el pensamiento social aunado a sus imaginarios y, por ello, las formulaciones teóricas que la hacen posible.

El término de crítica, cuyo significado proveniente del griego implica emitir un juicio sobre algo, pero a su vez, la etimología de la palabra juicio, tiene implícita la idea de que los seres humanos tenemos la capacidad de discernir de acuerdo a una razón exacta. De ahí que se diga: que perder el juicio es no discernir conforme a ciertos preceptos previamente establecidos, como lo señala Silvia Arango en su artículo “El juicio en la arquitectura”.²²⁵

En su argumentación señala, que la palabra juicio, ha devenido en su significado, de ser equivalente a dos interpretaciones, por un lado, en su acepción más antigua a la aplicación de reglas o principios considerados como inmutables o inapelables que derivaban en juicios absolutos, los cuales consistían en verificar el cumplimiento de una determinada conducta o la falta de respeto a lo que se consideraba un principio de carácter universal.

Tenemos así, nos dice, como ejemplo de la base de un juicio absoluto, aplicado a la arquitectura los enunciados que están comprendidos en *Los Diez Libros de Arquitectura* elaborados por Vitruvio. En donde, en su concepción, a través de sus tres principios generales: firmitas, utilitas y venustas, establece las condiciones de lo que será o no, lo que consideramos arquitectura, dejando en sus libros establecidas, según él, las reglas absolutas que en términos de

²²⁴ Para Herbert Read las acciones que comprende la conciencia humana dan origen a las expresiones con las cuales se manifiesta el arte y el lenguaje. En Read, *Orígenes de...*, op. cit. Véase también el texto de *Imagen e Idea*, del mismo autor en cuanto a la conformación del pensamiento y su proyección; en Read, *Imagen...*, op. cit.

²²⁵ En Arango, Silvia. *Crítica de arquitectura*. Brasil: Atelie, 2013.

geometría y proporción garantizarían la armonía y la identidad con las leyes del universo.

Pero, por otro lado, continua diciendo nuestra autora, tal entendimiento del significado de juicio, en su devenir, a través del filtrado que sufrió al pasar por varias culturas, llevo a constatar que pueblos diversos tenían diferentes visiones y que los principios considerados de valor universal podían tener diferentes interpretaciones. Generando con ello, la idea del juicio relativo, un juicio establecido con base a comparaciones. Así, por ejemplo, en el derecho anglosajón la validez de un dictamen jurídico se basa en si existen o no, antecedentes en cada caso.

En el campo de lo arquitectónico, el juicio relativo, parece empezar a delinearse en el siglo XVII, como la querrela entre antiguos y modernos cuestionando la autoridad inapelable, hasta entonces, de los principios de la arquitectura griega, romana y renacentista, para llegar a consolidarse como la base de los tratados de Jean-Nicolaus Louis Durand de 1805, que en sus libros presenta edificios antiguos y modernos a la misma escala para poder efectuar las comparaciones entre ellos. Posteriormente los historiadores, como Sir Banister Fletcher, adoptaron el método comparativo como el modo natural, de los procesos de selección de los ejemplos con los cuales construirían su historia de la arquitectura.

Pero el discurso crítico, termina señalando la Dra. Arango, no puede basarse solamente en los juicios comparativos como sucede en la mayoría de los concursos de proyectos donde se decide, comúnmente, quién gana, sólo comparando y calificando las características de las diferentes propuestas. Debe, dicha acción discursiva para poder tener sentido, establecer la manera en que basa la clasificación y el contexto en que se hace. Porque la crítica necesita ser justificada.

Sin embargo, la acción crítica no tiene un sentido claro, explícito o unívoco. Por ello, el término de “crítica”, nos dice Pierre Macherey, al comentar el sentido de esta actividad, resulta sumamente ambiguo, pues unas veces, “señala el rechazo por la denuncia o juicio negativo sobre algo y, otras veces, designa o define (lo que sería su sentido fundamental) el conocimiento de los límites y las posibilidades de un determinado hacer, es decir, consiste en el estudio de las condiciones de posibilidad en que una actividad se lleva a cabo”.²²⁶ La crítica, quedaría así situada como el puente a través del cual se interrelacionan, las explicaciones teóricas, con los resultados de la práctica.

²²⁶ Macherey, *Para una teoría...*, op. cit.

Aunque en ello habría que reconocer de acuerdo con lo expresado por Althusser que “la teoría no se encuentre en primacía con la práctica”,²²⁷ y que en su ejercicio a través de la investigación, lo que debe quedar claro y explícito es que el objeto de conocimiento en el que se trabaja, no se confunda nunca con el objeto real del cual se ha derivado. Así, lo que se estudia de la arquitectura, no deberá confundirse con los objetos físicos que en ello entendemos.

Por eso, Macherey aclara que hay que distinguir dentro de la panorámica de la ambigüedad de la crítica, entre dos condiciones diferentes, por un lado, se dice que la crítica está determinada previamente por la existencia de un campo (como puede ser el de los objetos arquitectónicos) y que con sus acciones tratará de fundirse con sus objetos para encontrar y describir la verdad sobre ellos. O, por otro, que si la crítica es entendida como un cierto saber, entonces tendrá un objeto (que será de conocimiento, diferente del real), que no está dado previamente, sino que es su producto. Puesto que, el discurso del saber es de naturaleza diferente del discurso que se manifiesta en la percepción del objeto que lo ha suscitado.

Así lo que se podrá decir, de una obra arquitectónica cualquiera, no es lo que se percibirá en dicha obra, dado que entre el discurso del crítico, y la experiencia de aquellos que finalmente tienen la vivencia de habitarla, existe una distancia que es irreductible. Macherey, señala por ello que “Esta distancia no es lo que distingue dos puntos de vista diferentes sobre un mismo objeto, sino la exclusión que separa uno del otro”.²²⁸ De ahí, la errónea visión del crítico que al pensar que su labor es autónoma, pretende comprender la totalidad de la obra, y sólo acabe haciendo aparecer, mediante la descripción con el lenguaje, que dicha obra es otra cosa, diferente de lo que en realidad es.

Habría entonces que contemplar en la panorámica del entendimiento de esta actividad que en ello se presentan diversas interpretaciones de lo que es el sentido de la crítica. Para Josep María Montaner, por ejemplo, la primera definición de la crítica es que, ésta, comporta un juicio estético. Y, dice, que “Dicho juicio consiste en una valoración individual de la obra arquitectónica que el crítico realiza a partir de la complejidad del bagaje de conocimientos de que dispone, de la metodología que usa, de su capacidad analítica y sintética, y también de su sensibilidad, intuición y gusto [por lo tanto] dicha crítica iniciada como opinión personal de un especialista tiene como objetivo entrar a formar parte de la voluntad colectiva, ponerse en común en publicaciones, soportes mediáticos, cursos y debates ciudadanos y, al final, volver a revertir en la esfera subjetiva de cada individuo dentro de la sociedad”.²²⁹

²²⁷ En Althusser, Louis. *Para leer El Capital*. México: Siglo XXI, 1969.

²²⁸ Como se menciona en Macherey, *Para una teoría...*, op. cit.

²²⁹ Véase Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

Acaba señalando que la labor del crítico se entiende como la de aquel que después de haber comprendido la obra, desde su particular óptica, puede explicar al público su contenido. Así parece, que con ello, Montaner, aunque no sea su intención, deja claro, de manera consciente o inconsciente, el mecanismo oculto de la producción, en donde no sólo se crea el objeto del consumo, sino, también, de manera implícita, el sujeto del consumo. La labor del crítico, en esa visión, quedaría, por tanto, lo sepa o no, lo haga intencionalmente o no, enmarcada y dirigida hacia la consecución del consumo cumpliendo el objetivo específico de la propia producción.

Pero en todo esto, existe otra cuestión, que es necesario afrontar para aclararnos el panorama de la producción de la crítica. Es lo referente a la relación que se da entre teoría y crítica. Citando, nuevamente a Montaner, en lo referente a ello, éste señala, que. “No hay crítica sin teoría, pero tampoco tiene sentido la teoría sin la crítica de la obra. Es decir, la teoría arquitectónica no tiene sentido autónomamente, por ella misma. Como discurso autónomo se convierte en un metalenguaje sin sentido. La teoría de la arquitectura sólo tiene sentido en relación a las obras arquitectónicas”.²³⁰

Añadiendo que la tarea de la construcción de la teoría y de la crítica arquitectónica la realiza primordialmente la misma obra arquitectónica; ejemplificando tal situación en referencia a la presentación que hace Andrea Palladio de su propia obra a lo cual califica de paradigmático. La misión de la crítica, para Montaner, no es así, sólo teorizar, ni sólo analizar la obra, sino ligar “los flujos continuos entre teoría y creación”,²³¹ como dos mundos cuyo entendimiento no puede darse por separado. Para explicar la crítica, señala, no hay otro camino que recorrer su propia historia y por ello señala que la teoría y la crítica, son la teoría y la crítica de un objeto en particular.

Pero, en el sentido del cómo se produce la teoría, Cesáreo Morales, al tratar el tema del cómo se ha presentado la emergencia de nuevas teorías, señala en su argumentación que la evolución de las teorías, no se da históricamente, ni por la acumulación de postulados, ni por la extensión de ellos, las nuevas teorías surgen por oposición a las anteriores. “Una nueva teoría, no se da en lugar de una ignorancia anterior, sino que es un conocimiento de diferente naturaleza e incompatible con la teoría superada”.²³² En consecuencia, una nueva construcción teórica, implica así, cambios en los conceptos anteriores, una diferente visión de los problemas y con ello un discurso de estructura distinta.

²³⁰ *Ibíd.*

²³¹ *Ibíd.*

²³² Véase la ponencia de Morales, Cesareo. «La emergencia de una teoría.» *Cuadernos Filosóficos. Segundo Coloquio Nacional de Filosofía.* Monterrey, 1977.

Por tanto, podría señalarse, que no hay continuidad ni en las formulaciones teóricas sobre lo que ha sido considerado como arquitectura, ni sobre el sentido de su crítica. Se podría hacer una historiografía de sus transformaciones, pero no establecer que hay una relación estrecha y un vínculo entre la construcción de la teoría, la crítica y la historia, como pretende Montaner, pues las primeras sólo tienen su concreción en un espacio temporal determinado, en cambio la última, se desvincula de ellas, pues frente a los cambios que se presentan en tales formulaciones, queda imposibilitada para desarrollar su condición narrativa, ante la indefinición del material conceptual a lo cual dedicaría su estudio. Es decir, cómo se podría formular la historia si cada quién entiende de manera diferente, lo que se pretende sea su objeto de estudio.

Macherey dice que, por ello, a la crítica habría que darle un nuevo sentido, es decir, si es cierto que la elaboración de la crítica o del discurso crítico requiere de una exigencia de racionalidad derivada de la relación con lo que la experiencia de la obra arquitectónica significa, habrá que darle a la actividad crítica una condición propia y mantenerla en los límites de su discurso proponiéndose como objeto de conocimiento, no sólo describir el hecho como tal, sino explicar las condiciones de la elaboración y realización de ese producto. Explicar con ello, las leyes de su producción.

LA INTENCIONALIDAD DE LA PRODUCCIÓN ARQUITECTÓNICA

Podría decirse que no es posible construir o edificar una obra arquitectónica sin establecer y haber definido previamente su intencionalidad, o dicho de otro modo, la intención de su finalidad y, que esta demanda inicial de la producción arquitectónica, es una exigencia a priori del propio proceso productivo. Con ello, se genera una paradoja curiosa, pues la intencionalidad con la que por su lado interviene el arquitecto al concebir y proyectar la obra en particular de la cual se ocupa, nunca podrá alterar el sentido y el significado con el que se decide su existencia. En ese sentido las actividades proyectuales de la arquitectura nunca podrán ser arbitrarias ni podrán ir más allá del propósito y la intencionalidad con la cual se genera su proceso productivo.

De hecho, habría que contemplar que la actividad arquitectónica carecería por completo de sentido sin la intencionalidad con la que siempre se presenta cualquier edificación. En este doble sentido, (el de la condición objetual y el de la intencionalidad), la producción arquitectónica, no sólo supone satisfacer necesidades, anhelos y deseos, o perseguir ciertas condiciones de formalidad socialmente definidas, sino que implica primordialmente hacer intencional lo construido, a través de la materialización de un objeto, (al que adjetivamos, al llamarlo objeto arquitectónico, o al cual, sencillamente lo denominamos como arquitectura).

Sin embargo, cabría aclarar, que ante la condición que se presenta en el propósito de la producción, el factor del tiempo, o la variable de la temporalidad, es ajena al resultado de ella. Dicho de otro modo, las edificaciones, a través del tiempo, cambian en relación a quienes las habitan, se modifican en sus usos, e incluso en su aspecto o apariencia, pero siguen siendo objetos entendidos como cosas, en sí mismas; objetos-cosas que por ello pueden exceder la intencionalidad con la que fueron originalmente realizados, en la consideración, de que al igual que la primera expresión de su intencionalidad, la nueva intencionalidad siempre será expuesta, no a través del propio objeto, sino a través del lenguaje por medio de la palabra.

Así, una edificación que es nombrada como iglesia, será iglesia mientras así sea denominada, pero si llegará a cambiar en su aprovechamiento y es utilizada como un museo, la misma edificación se convertirá en museo al identificarla nombrándola de esa manera. El lenguaje, se anticipa así al acto constructivo, para garantizar el significado y el propósito de la obra arquitectónica, de modo tal, que se evite a toda costa la indeterminación del proceso productivo.

No obstante, como se habrá advertido, al formular las hipótesis enunciadas surgen muchas interrogantes no resueltas. Una de ellas, por ejemplo, es la caracterización de los procesos productivos de lo arquitectónico identificando sus resultados en su condición objetual, al aplicar el término de “objeto arquitectónico” como lo que finalmente se produce, incluso en sustitución del término “arquitectura”.

Por ello, sin la pretensión de un análisis riguroso del término, podrían mencionarse algunas consideraciones que nos aproximen a su significado. El término “objeto” es común identificarlo, en principio, en dos caracterizaciones diferentes: Una, en el sentido de su acepción como término intencional producto de la conciencia, para lograr el conocimiento de lo exterior al sujeto cognoscente. Al establecer la interacción del sujeto con el medio ambiente que lo rodea. De ahí, que se hable del objeto de conocimiento o del objeto de estudio del cual se ocupa el proceso cognoscitivo y que se da en el pensamiento.²³³

La segunda acepción del término, implica en su sentido originario “oposición”, como lo extraño al sujeto, o lo contrapuesto. Para el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, es: “Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso el mismo”, o en otra definición, “Término o fin de los actos de las potencias”, o también, “Fin o intento que se dirige o encamina una acción u operación”.

²³³ Muchas de las ideas que han sido manifestadas en este ensayo corresponden a los planteamientos contenidos en el trabajo de Mielgo Bregazzi, Daniel. *Lenguaje y objeto: Materiales para una filosofía de la arquitectura*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Podrían resumirse dichas acepciones, en el sentido, de la primera, como los objetos inmateriales que se presentan mediante nuestra conciencia para su conocimiento y, la segunda como los objetos que son captados por nuestra capacidad senso-perceptiva. Siendo de esta última, de la cual se deriva la consideración con que ha sido interpretada históricamente la materialidad del hábitat humano y, de la cual, nos llega el concepto actual del objeto. Aunque ello, no quiera decir que las acciones habitables se compongan exclusivamente de hechos materiales, puesto que como señala Rafael Iglesia “El entorno habitado, no puede considerarse como un objeto «sin más». El habitar en la ciudad, implica otras dimensiones, que a su vez implican valores no racionales”.²³⁴

LOS ESPACIOS DEL DISCURSO DE LA CRÍTICA

El ejercicio de los diferentes tipos de crítica, que se pueden generar en los procesos de producción de lo arquitectónico, mantiene una estrecha relación con los momentos o fases en los cuales está inscrita y, que necesariamente la relacionan con las distintas formas de expresión con que se manifiesta el sentido o la finalidad de los momentos productivos.²³⁵ Así, la crítica podrá hacerse presente en las formulaciones teóricas o en los escritos de los arquitectos al referirse a la manera en que se comprende el hacer o se juzgan los resultados de lo realizado.

Podrá presentarse en el desarrollo de la fase proyectual, como la constante evaluación que se requiere en el forjado y la evolución de las imágenes del objeto que se proyecta, o en el ámbito académico donde la crítica se torna como una actividad, aparentemente, implícita en la enseñanza para lograr el aprender a proyectar. Estará presente en la relación directa con los objetos producidos, ya sea en la valoración que se hace de ellos en su condición ocupacional, al habitarse, o en la valoración de lo que el objeto edificado ofrece como resultado, tanto por las particularidades de la formalidad de su conformación material, como por la apreciación que se tiene de ellos en la experiencia perceptual de su vivencia, Aunque aunado, a todo ello, se podría añadir su presencia como aquella actividad formulada en la conformación de un conocimiento que lo que

²³⁴ En Iglesia, *Pensar...*, op. cit.

²³⁵ Aunque en un sentido diferente a la interpretación que hace el autor, he aprovechado su hipótesis de la múltiple dimensión de la crítica para formular el sentido de esta parte del texto; véase Chaves, Norberto. «Tres dimensiones de la crítica arquitectónica.» *Archivo de Norberto Chaves.* s.f. http://www.norbertochaves.com/articulos/texto/tres_dimensiones_de_la_critica_arquitectonica (último acceso: 15 de octubre de 2013).

persigue es la explicación de las leyes que actúan en la definición de los hechos habitables.

Sin embargo, cuando la crítica en su actuar, pretende, no explicar, sino solamente opinar sobre la apariencia para dar a conocer las obras arquitectónicas cae en una serie de enfoques ilusorios, que hacen de tal actividad la simple manifestación de interpretaciones personales. Así, la crítica se condena, al decir de Pierre Macherey, a no ser más que, simplemente, una forma más o menos elaborada del gusto público.²³⁶

Esta actitud del método crítico tradicional, señalada por él, para la producción literaria, podría también aplicarse a la manera en que se hace la crítica en el campo de la producción arquitectónica, pues las situaciones en que se produce resultan similares. Menciona así, que en esta actitud, la crítica tiende a manifestarse en la expresión de tres condiciones ilusorias en las que se produce.

La primera, como la ilusión natural o ilusión empírica, que es aquella, que se limita a describir el producto concluido y, de prepararlo así, para que sea transmitido y consumido. Trata a la obra, objeto de su empresa crítica, como lo dado de hecho, inmediatamente recortada y ofreciéndose al que la analiza. Así, mediante tal operación sólo habría que recibir y asimilar la apariencia de la obra. Es el juicio crítico totalmente dependiente de su objeto, que sólo tendría que seguirlo en sus aspectos evidentes con el fin de facilitar el único movimiento generado por la obra misma, el que hace de ella un objeto de consumo. Ejemplos de esta actitud, los tenemos de manera constante en los productos mediáticos.

La segunda, como la ilusión normativa, en la cual se considera un supuesto deber ser del objeto analizado en sujeción a un modelo que lo hace ser legible, así la crítica nunca está totalmente satisfecha de lo que le es dado, sometiendo a la obra a una legalidad exterior a ella. Quiere de ese modo, que la obra sea lo que no es, lo cual supone que está realizada de acuerdo a una realidad que la precede. Situación que podría ejemplificarse en el juicio a los proyectos arquitectónicos por la imposición de ciertas normas, no escritas, que actúan dogmáticamente, como aquella regla, por ejemplo, de que en una casa la cocina tiene que estar inmediata al comedor.

Y, la tercera, como la ilusión interpretativa que pretende que la obra sea lo que no es, que sea de una realidad distinta y que se le impongan circunstancias ajenas a lo que ha sido el proceso real de su constitución. Pretende así, explicar el sentido de una obra, por motivos o intenciones de carácter metafórico que contrastan con lo que en la obra, por sí misma, pudiera percibirse. Sucede, como cuando en el ámbito arquitectónico se menciona que una edificación cumple con

²³⁶ Macherey, *Para una teoría...*, op. cit.

un cometido que no tiene y que no podría tener. El de un restorán, que nos invita a comer, la iglesia que nos provoca la devoción, el edificio que canta o en el sentido negativo, el edificio vivienda que genera inseguridad o promueve conductas delictivas y, así muchos otros casos.

LA RELACIÓN DE LA CRÍTICA Y EL LENGUAJE DE LAS PALABRAS

La intencionalidad, de la producción de lo arquitectónico, en el sentido que hemos mencionado, contendría así, el significado original del objeto, lo que no impide que posteriormente se le agreguen otros diversos y múltiples significados. Pero, el sentido original, manifestado en el lenguaje, permanece vigente en el sentido de la utopía en la cual quedan expresados los deseos que pudieran concretarse en una nueva materialidad como hecho arquitectónico.

Sin embargo, pese a su condición apriorística, esta caracterización se ve acompañada por la fragilidad y la incertidumbre sobre la consecución de la finalidad expresada en el discurso de la intencionalidad. Bastaría para ejemplificar, dicha característica, hacer referencia al mito de la Torre de Babel, que en su fracaso, no se considera ni su procedimiento constructivo, ni su concreción formal, sino, precisamente, que lo que se señala es lo erróneo de su planteamiento, es decir, la falla de su programa o del discurso sobre los propósitos de su realización. Es la paradoja de un objeto, que es también la paradoja de la obra arquitectónica en general, en la cual se excede con mucho el discurso de su intencionalidad, pero que deja claro el sentido utópico con el que se formulan los planteamientos de la producción de lo arquitectónico.

Por ello, un nivel de la crítica queda ubicado en su sentido ideológico, en las pretensiones de lo que se pudiera lograr con las acciones arquitectónicas, contenidas en los escritos sobre ello. La palabra escrita, se convierte así, en el reflejo de tendencias ideológicas personales que tienen como propósito presentar una forma de entendimiento de lo arquitectónico, a diferencia de otra. No se comparan los resultados de la obra arquitectónica, con lo anteriormente realizado, porque lo importante reside exclusivamente en dar a conocer un "criterio" sobre ella, pues lo que se proclama, es dicho criterio para señalar, la forma de entendimiento de la arquitectura.

En esa condición, encontramos, para ejemplificar lo anterior, el texto de Robert Venturi, titulado *Complejidad y contradicción en la Arquitectura*, en donde él se identifica a sí mismo, al decir "escribo como un arquitecto que elige la crítica y no

como un crítico que elige la arquitectura”,²³⁷ que aunque me parece no hay ninguna diferencia en hacerlo de una u otra manera, lo que denota sí es la condición paradójica de derivar de lo hecho, de la obra analizada por él, un nuevo criterio del cómo entenderla. Así, lo que pretende es invertir el orden de esa temporalidad (obra-crítica), para hacer que ahora la palabra sea la que antecede a la obra.

La crítica así, en fusión con la teoría, genera la ilusión de que el arquitecto (escritor, teórico y crítico, o crítico y teórico) se hubiera anticipado a la realización de la propia obra arquitectónica por medio de la palabra. Con lo cual, siempre se verá forzado a traducirla en el ámbito del lenguaje y a cambiar por tanto, el sentido de lo arquitectónico en el mito de hacerlo más accesible, describiendo o estableciendo un orden de apariencia, o un modo de proceder para hacerla, ante el cual la obra, por sí misma, nunca podrá responder. La crítica ideológica cae por ello en la ilusión de que la forma de proceder que antecede a la obra, o la manera de describirla suplantando el valor cultural que la obra puede llegar a adquirir como producto social.

LAS BASES DE LA CRÍTICA DE LO PROYECTUAL

El proyecto arquitectónico, como señala Vittorio Gregotti, no se constituye aún como un hecho arquitectónico, es decir, no es todavía, un objeto cuya finalidad estriba en su condición de ser habitable.²³⁸ Aclarando que esto no quiere decir que con el proyecto se defina una manera particular de habitarlo, pues hay muchos modos de habitar, sino solamente que a esta fase sólo le corresponde la condición figurativa que derivará de la intencionalidad de su producción.

Así, si el discurso de la proyectación en la arquitectura (o del diseño arquitectónico) está constituido por su finalidad de definir el papel que esta actividad desempeña en el hecho de proponer las formas de los objetos que integran el entorno habitable, dotadas de tal sentido. Su razón de ser, estriba en su naturaleza figurativa, es decir, en el establecimiento de un orden formal (o de la forma física) de dichos objetos, que en principio no puede derivarse, ni de la ideología, ni de la técnica, sino que proviene del propio material con el que trabaja. Un material conformado en el sentido de lo figurativo.

Sin embargo, habría que aclarar, siguiendo al pie de la letra lo señalado por Oriol Bohigas al respecto, cuando menciona, que “Según lo que acabamos de decir

²³⁷ En Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

²³⁸ Véase Gregotti, Vittorio. *El territorio...*, op. cit.

parecería que el campo de actuación del diseño sería el de las «cosas» del entorno, sin ningún freno, sin ningún condicionamiento fuera de su propia naturaleza. Pero, si el entorno es a la vez físico y social y es todo él una unidad con fuerte coherencia interna, resulta difícil influir aisladamente sobre las «cosas». Las cosas y las relaciones entre las cosas dependen fundamentalmente de los hombres, de las relaciones entre los hombres y de las relaciones entre los hombres y las cosas. El diseño, pues, -no puede cambiar la estructura social y política-, sino que incluso le resulta difícil determinar por sí solo los elementos del entorno físico. El diseño, es una actividad secundaria y tremendamente sometida a otras disciplinas de mayor alcance. Los objetos que se compran y venden en nuestra sociedad no vienen determinados exclusivamente por el diseño industrial, las casas no son resultado directo de la arquitectura y las ciudades no tienen ya nada que ver con las elucubraciones del urbanismo [por ello] no podemos hacer una arquitectura que contradiga resueltamente y con resultados definitivos la estructura profesional que hoy le corresponde al arquitecto, con la absurda independencia de las raíces del proceso productivo y de las bases sociales indispensables de su producción”²³⁹.

Es por ello, que la acción proyectual arquitectónica, en cuanto a su finalidad, es caracterizada, en primer término, al considerar que el hecho de habitar, -en cualquiera de sus manifestaciones-, es necesariamente lo que precede a la existencia de todo proyecto y de toda construcción, siendo éste, la razón y el fin por el cual tienen sentido. Precisando, que si bien, el objeto resultante en su primera condición de finalidad obedece al deseo y a la demanda del actor o actores sociales que lo requieren, y en esta concepción de él, se contiene una propuesta de habitar, es decir, de la forma de vida que contendrá y que le da origen; es por medio de la propuesta proyectual como adquiere la posibilidad de realizarse, y ello, a través de la definición de su figura, o más concretamente, del orden que se transmite a través de la figura.

En la acción productiva, el fin y el proceso no se dan simultáneamente. Sólo cuando el proceso de producción ha terminado aparece el fin realizado. La acción del diseño arquitectónico, como aquél en el que se dota de sentido a las formas del entorno habitable, no es por tanto un proceso que lleva a un fin, sino que el propio proceso es un fin en sí mismo, enmarcado en la intencionalidad y la finalidad última del proceso productivo.

Habría que reconocer, consecuentemente, que si la explicación del diseño requiere en primer término del reconocimiento del discurso que le es característico, y con ello queda delimitado su ámbito de actuación; por el mismo motivo, sus implicaciones no pueden ser analizadas a un nivel diferente. Las acciones sociales en sus demandas, establecen y determinan a los objetos arquitectónicos y urbanos en su producción y en su consumo; el diseño no tiene

²³⁹ Bohigas, *Contra una arquitectura...*, op. cit., pp. 28-29.

así, capacidad de intervenir más allá de la definición figurativa de ellos, el único camino que tiene es la expresión en su propio lenguaje, porque éste es finalmente, su único campo de actuación.

La crítica de todo ello, debía ceñirse así, a las condiciones que permiten la producción de las formas arquitectónicas para explicar su generación, entendiendo sus materiales y su campo de actuación. No pretendiendo establecer exigencias que le corresponden al objeto materializado, ni pretendiendo que cumpla con finalidades fuera de su propio discurso. El diseño, trabaja en hipótesis y supuestos del habitar proponiendo maneras de llevarlo a cabo, pero de ninguna manera es garantía de que el uso del objeto al habitarlo corresponda con lo previsto en dichos supuestos.

La propia tarea productiva, en cualquier campo, y en particular en el de la producción de lo arquitectónico lleva implícita una continua acción de la crítica, es la revisión que paulatinamente se va realizando en las diversas fases del proceso, al comparar el “objeto ideal”, que la propia producción pretende en su intencionalidad, con lo que pudiera obtenerse en el “objeto real”, como resultado. Es un camino de la crítica realizado desde un punto de vista pragmático que si bien, puede ser ampliamente documentado, sólo analiza los aspectos visibles de los hechos arquitectónicos existentes.

Pero, en ese camino, seguido por muchos como la presentación de la obra arquitectónica, la actividad crítica reduce su campo de actuación a un hecho en particular. Así, aunque toda crítica de lo arquitectónico parte en principio de que todo hecho construido es producto de un sistema, o de un conjunto, de condicionantes reales de orígenes diversos, es porque si está construido, en hacerlo posible han confluído en él, todos los factores económicos, políticos, tecnológicos, socio-culturales u otros de diversa índole requeridos para su producción.

Sin embargo, este conjunto de condicionantes como parte integral del sistema productivo, no es un aspecto aleatorio de la realidad social, sino la manifestación de la articulación que se presenta entre los diferentes estratos de dicha realidad, en la cual vivimos y producimos. Constituyendo, inicialmente, la fuente de los condicionamientos objetivos de todo lo producido y, por tanto, la principal fuente de su explicación.

Así, si lo que queremos es darle a la crítica, no un sentido de mera referencia de lo existente, sino constituir con ella un campo de acción ligado a la producción del conocimiento, debemos reconocer que la pregunta a la que debiera dar respuesta, es a cuáles son las leyes de producción de lo arquitectónico. Ampliando su horizonte a una reflexión que ya no está necesariamente ligada a los objetos existentes, sino que corresponde a una visión que radica en la complejidad de los hechos habitables y las interrelaciones de éstos con el entorno material y socio cultural en el que ocurren.

La producción arquitectónica, a través de su historia, ha generado la mitología de sus propios mitos, sólo que para esclarecerlos habría que indagar sobre ellos, construyendo la crítica y aproximándose a su conocimiento para ir descubriendo sus secretos.

APOYO DOCUMENTAL

Althusser, Louis. *Para leer El Capital*. México: Siglo XXI, 1969.

Arango, Silvia. *Crítica de arquitectura*. Brasil: Atelie, 2013.

Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

Chaves, Norberto. «Tres dimensiones de la crítica arquitectónica.» *Archivo de Norberto Chaves*. s.f.
http://www.norbertochaves.com/articulos/texto/tres_dimensiones_de_la_critica_arquitectonica (último acceso: 15 de octubre de 2013).

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Iglesia, E. J. Rafael. *Pensar el habitar*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.

Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca-Universidad Central de Venezuela, 1974.

Mielgo Bregazzi, Daniel. *Lenguaje y objeto: Materiales para una filosofía de la arquitectura*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

Morales, Cesareo. «La emergencia de una teoría.» *Cuadernos Filosóficos. Segundo Coloquio Nacional de Filosofía*. Monterrey, 1977.

Read, Herbert. *Imagen e idea*. México: FCE, 2003.

—. *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1967.

Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

5.3. LA IDEA DE LA ARQUITECTURA Y SU ENSEÑANZA

Se dice entre colegas, cuando se habla de algún tópico que se supone o se da por entendido que todos saben de antemano sobre qué se hace referencia que “entre gitanos, no se leen las cartas”. Sin embargo, y aún por mera curiosidad, cabría preguntarse, si en realidad, todos ellos saben realmente qué es lo que éstas dicen, en los secretos de sus contenidos.

De cualquier modo, lo sepan o no, y en el supuesto (o imaginario metafórico) de que nos encontramos hablando entre gitanos, cómo podríamos saber qué dicen en su lectura y qué destinos deparan, si no es, precisamente, hablando de lo que ellas contienen.

Frente a esta dificultad de comunicación y como parece que sucede algo similar a ello, al pretender entablar un diálogo entre arquitectos, colegas docentes en la enseñanza de la práctica arquitectónica, cuando se abordan los temas con los que se pretende tratar de definir las características y los contenidos relativos a los diversos conocimientos y habilidades que se requieren en el ejercicio de ella y en la formación de los futuros practicantes. Se requerirá, para poder llevar a cabo dicho diálogo, acordar previamente, y precisar el significado de algunas ideas y conceptos relativos a dicha temática, evitando el supuesto de que son entendidos de la misma manera.

Partimos, en estas reflexiones, de considerar a modo de una hipótesis de trabajo y punto de partida de nuestra argumentación, que las acciones del ejercicio docente se enfocan y se realizan de acuerdo con la idea, o el conjunto de ideas, que el propio docente tiene sobre lo que es la arquitectura, o lo que significa el término aludido, y de lo que es la actividad profesional del arquitecto en nuestro medio, entendido aquí y ahora. Incluso, considerando que este entendimiento se impone en las acciones educativas, más allá de lo que pretenden ser los enfoques formativos de carácter institucional plasmados en los planes de estudios, pues finalmente, se aprecia que éstos también, son elaborados con la visión y comprensión que tienen, de estas dos cuestiones, aquellos que se han abocado a definirlos.

Plantear por ello, aunque sea de manera sucinta, el estado de la cuestión de la teoría y la visión con la que se fue constituyendo la idea de la disciplina arquitectónica y su objeto de trabajo, pueden servir para reflexionar sobre los modos de pensamiento con los cuales fue construida. Revisando su sentido histórico y formulando una visión de su situación actual.

Entendemos que el arquitecto y su lugar de trabajo, la arquitectura, fueron identificados como tales y deben su nombre a la civilización griega (s. III a.C.), que dio dichas denominaciones, el primero, para designar a quienes ejercían el oficio relativo a los procesos de definición formal o configuración de las edificaciones y que dictaban las directrices, propiamente, de la construcción del

entorno habitable en el cual se desarrolló y, el segundo, referido a los objetos resultantes, como el producto materializado de tales actividades.

En ello, es al parecer, Aristóteles, el primero en utilizar el término referente a “lo arquitectónico”²⁴⁰ en el sentido de un saber de dominio, después de haber proclamado que ciertas artes están subordinadas a otras de acuerdo con la relación de medios y fines. En su concepción quedaban, por tanto, ligadas la política y lo arquitectónico, como dos aspectos que tienen que ver con la totalidad de la ciudad, o lo contextual de lo urbano y con los bienes que los legisladores debían proporcionar a la sociedad. Visualizando, lo segundo, como aquellos bienes, materializados o edificados, cuya finalidad fuera facilitar la convivencia de la vida citadina enmarcada por su ámbito cultural.

Por ello, se dice, que cuando él hablaba de lo arquitectónico (como un saber), lo hacía sin referirse a la condición objetual de ello (la arquitectura) y, por lo mismo, que no tenía que ver tanto con los objetos en su condición habitable, ni con la construcción de ellos, sino, más bien, con la idea del ambiente social, físico y cultural del entorno urbano.

El hablar de lo arquitectónico, sin hablar de la arquitectura, es referirse a ello en un sentido metafórico, que para Derrida,²⁴¹ es el utilizado por Aristóteles, al identificarlo como un saber (dominante) organizador y directivo. Por el contrario, nos dice, que cuando éste último, “quiere poner un ejemplo de la relación entre la teoría y la práctica, cita al *arkitekton* como aquél que conoce del origen de las cosas, es un teórico que también puede enseñar y que tiene bajo sus órdenes a trabajadores que son incapaces de pensar de forma autónoma”.

Así pues, si para Aristóteles, lo arquitectónico, resultaba una arte al que se subordinaban otras artes, un saber organizado y vinculado con la vida de la ciudad (es decir, con la política) capaz de desempeñar un papel directivo en la conformación de ella. El arquitecto, era visto, en su condición teórico-práctica, como el hacedor de las edificaciones y, por lo mismo, de la arquitectura, en su condición objetual, entendida como los sitios o lugares donde se llevaba a cabo la convivencia social.

Sin embargo, y pese a tales antecedentes, siguiendo la línea adoptada por la academia en el S. XIX, el diccionario de la Lengua Española, de la Real Academia, ha identificado que “arquitectura” es el “Arte de proyectar y construir edificios”, definiéndola de esta manera, no como un lugar, sino como una

²⁴⁰ Según lo expresado por José Ferrater Mora en su ensayo sobre lo arquitectónico como término utilizado por Aristóteles (384 AC). En Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. 5a. edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

²⁴¹ Véase Meyer, Eva. «Entrevista a Jacques Derrida. La metáfora arquitectónica.» *Domus*, nº 671 (febrero 1986).

actividad. Definición, que en principio podría deberse a Julien Guadet,²⁴² uno de los principales teóricos de la Escuela de Bellas Artes francesa, que en los apuntes de sus cursos, después convertidos en tratados, postulaba la idea de la existencia de una teoría general de la arquitectura para darle una nueva orientación a la práctica. En tal sentido, la Academia encontró en sus reflexiones un fundamento renovador que colocaba el ejercicio de la composición arquitectónica en el foco del hacer arquitectónico y, por tanto, de la formación del arquitecto a través de los argumentos elaborados en una formulación teórica sobre ello.

Por otro lado, no debiera olvidarse y dejar de considerar que la herencia neoclásica y ecléctica de la época del romanticismo (finales del S. XVIII), creó la idea de la arquitectura como una actividad esencialmente artística, análoga a la pintura y la escultura en cuanto a sus formas de enseñanza. Es decir, planteada en una enseñanza práctica llevada en los talleres de los maestros, donde el arquitecto se formaba paulatinamente en la experiencia práctica. Por ello, la idea de una teoría de la arquitectura fue el primer paso para la separación de estas formas de enseñanza, que le quitaba al arquitecto un poco de la libertad propia del artista, para pretender darle a cambio, una nueva conciencia de su tarea.

Aunado a ello, también habría que considerar, que mientras el pensamiento teórico de la academia estaba enfrascado en considerar los aspectos compositivos y tipológicos de las nuevas edificaciones surgidas a raíz de la revolución industrial, en las consideraciones del carácter de ellas y los programas correspondientes a sus nuevas características de uso, siendo ambas cuestiones, novedosas en su inclusión como parte fundamental de las formulaciones proyectuales, que la idea de relacionar arquitectura y espacio no fue articulada hasta que el historiador August Schmarsow²⁴³ buscando un método racionalista y científico para interpretar la historia del arte, define el estilo como un concepto espacial.

Quedarían reunidos, con ello, en ese momento histórico, todos los ingredientes teóricos y prácticos necesarios en esta visión para que se integrara el planteamiento de la existencia de una disciplina (la arquitectónica) cuyo objeto de trabajo sería dotar de los espacios habitables requeridos para el desarrollo de las actividades humanas. Posteriormente, ya vendrían otros teóricos a reforzar esta visión, como fueron Giedion, Gropius, Broadbent y Zevi quien acabó consagrando “el espacio como el protagonista de la arquitectura”.

La visión a histórica del saber arquitectónico y de la formación del arquitecto fue generando así, paulatinamente, los imaginarios sociales y gremiales sobre el

²⁴² Guadet, Julien. *Elements et Théorie de l'Architecture*.

²⁴³ En Schmarsow, August. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, 1988.

significado de la arquitectura, del papel del arquitecto y de las características de su formación, basados en función de una pretendida unidad disciplinaria. Por ello, hablar de arquitectura, de esta manera y con dicha visión, parece en general, actualmente, sólo referirse a las edificaciones que han sido más significativas en la historia de la civilización occidental y hablar de los arquitectos es hacer referencia a personajes, reconocidos en esa condición de formulación a histórica, empezando con Imhotep el egipcio, el mítico Dédalo y el frustrado Nimrod en su Torre de Babel, seguidos de Vitruvio, Alberti y Palladio como los paladines del hacer del arquitecto y por Violet le Duc, Boullé, los precursores del ilusionismo o por aquellos consagrados por el movimiento moderno, como fueron los más de mil veces nombrados Le Corbusier, Wright, Mies y Aalto, unidos al grupo de famosos contemporáneos, como Eisenmann, Tschumi, Ando, sin faltar nuestros coterráneos, Legorreta y González De León, a quienes, en conjunto, o se les atribuye la autoría de grandes obras, o son considerados generadores de las bases del “pensamiento arquitectónico” contemporáneo.

De igual manera, en cuanto a la formación del arquitecto, tales visiones históricas fueron creando el imaginario de los contenidos educativos con que debía contar dicho personaje, en la idea de un individuo multifacético, que con algunas diferencias, entre los planteamientos sobre ello, es poseedor de múltiples conocimientos y habilidades. Para Vitruvio, por ejemplo: “el arquitecto debería ser educado, hábil con el lápiz, instruido en geometría, saber mucha historia, haber seguido a los filósofos con atención, entender la música, poseer ciertos conocimientos de medicina, saber las opiniones de los juristas y estar al tanto de la astronomía y de la teoría de los cielos”.²⁴⁴

Para Alberti, por su lado, en el modelo de la enseñanza renacentista, señalaba como imprescindibles los conocimientos de la Pintura y de las Matemáticas. Lo que contenía implícitamente el conocimiento de la perspectiva, de la geometría, de la teoría de las proporciones y algún otro de orden matemático.²⁴⁵

Posterior a ellos, para Jaques Nicolaus Durand, en sus cursos en la Escuela Politécnica de París (1830), sostenía que “La arquitectura es el arte de componer y realizar todos los edificios públicos y privados [aclarando que] En todos los cursos de arquitectura se divide este arte en tres partes distintas: la decoración, la distribución y la construcción [debiendo el arquitecto conocerlas aunque de ellas] “sólo la palabra construcción, expresa la reunión de las diferentes artes mecánicas que la arquitectura emplea y que conviene a todos los edificios”.²⁴⁶

²⁴⁴ Vitruvio, *De Architectura*, más conocido como los Diez Libros de Arquitectura, Siglo I.

²⁴⁵ Para Fernando Tudela, la visión de Alberti es la que da origen a la imagen actual del arquitecto. Véase Alberti, *Los diez libros de arquitectura...*, op. cit.

²⁴⁶ Durand, Jaques Nicolaus. *Compendio de lecciones de arquitectura*. Siglo XIX.

Y ya entrados, en los principios del siglo XX, tanto en la escuela alemana *Bauhaus* (1919), como en las *Vchutemas* soviéticas (1920), aún con propuestas divergentes, ambas en una visión anti academicista, estas dos escuelas tuvieron como propósito la formación artística del arquitecto apoyando el aprendizaje de éste mediante la capacitación artesanal.

De esta panorámica histórica, salteada y general, se podría derivar, a modo de una somera conclusión parcial, producto de esta relación de enfoques en el desarrollo de los paradigmas de las distintas épocas²⁴⁷ y los imaginarios consecuencia de ellos, decirse que la formación del arquitecto se ha dado, en su proceso histórico, entre la dualidad de desarrollar ciertas habilidades artísticas propias de su hacer y la adquisición de algunos conocimientos provenientes de otras disciplinas, consideradas afines a sus labores.

Sin embargo, como se ha visto, la idea de la arquitectónico, de lo qué es la arquitectura y del papel del arquitecto, de su hacer, de sus contenidos y de su formación, han variado mucho en el tiempo, por eso, hasta resultan curiosas, las consideraciones históricas que se hacen sobre la existencia de este personaje social, aún antes de haber sido llamado de ésta manera, desde la mención dada sobre su presencia como actor en el ámbito social, ejemplificado con acciones como ser partícipe de la organización de la “cabaña primitiva”, hasta la caracterización de su labor, a través del tiempo, como una actividad invariable. De ahí, incluso, su aparente lucha por la titularidad de ser el oficio más antiguo. Situación que, por otro lado, en buena ley, lo ha ganado aquel oficio que efectivamente se dedica a lo mismo, desarrollando una actividad bien definida, con una práctica reconocida socialmente, aunque no siempre bien apreciada, pero si muy similar en sus contenidos y enfoques, a pesar de los tiempos.

Por ello, y ante este panorama de cambios conceptuales en el contenido del hacer disciplinario de la arquitectura, que se fueron dando en el transcurrir de los siglos, Marina Waisman, advierte sobre: “la imposibilidad a la que se enfrenta la historia para ejercer su función narrativa y crítica, cuando el objeto al que se aboca se ha transformado tanto que parece haber sido sustituido por otro”.²⁴⁸ Y en consecuencia, también, “la imposibilidad de establecer los límites del territorio de una disciplina cambiante, dentro del cual, habría que identificar los objetos que definen un campo específico, a menos que, de manera constante, se hubiera dado la incorporación de nuevos objetos a ella, pues finalmente la visión histórica

²⁴⁷ Las diversas notas sobre las características referentes a los planteamientos históricos mencionados, en una interpretación personal, son tomadas de Saldarriaga Roa, Alberto. *Aprender Arquitectura. Un manual de supervivencia*. Santafé de Bogotá: Corona, 1996.

²⁴⁸ Waisman, *La estructura histórica...*, op. cit.

de la disciplina se conforma desde el presente y se estrecha o se amplía de acuerdo al horizonte de ese pensamiento”.²⁴⁹

Pues argumenta, que las preguntas que son necesarias para poder realizar dicha tarea, no podrían ser contestadas de manera adecuada, si las explicaciones que se hacen sobre el entendimiento de lo arquitectónico, la arquitectura o del arquitecto, parten del supuesto equivocado, de que tales términos se conservan con un significado constante. “Es la suposición de que una ciencia o una práctica son susceptibles de recibir una definición que permanece válida a través de los siglos, es decir, que puede trazarse el mapa del territorio que les compete con iguales pautas para diversas épocas. Por el contrario, el conjunto de temas, objetos, conceptos y procedimientos que abarca una determinada ciencia o una determinada práctica, suele sufrir profundos cambios en el transcurso del tiempo”.²⁵⁰

Sobre tales cambios habría que hacer notar, en primer término, que la no consideración de éstos, en la comprensión de los objetos de estudio y de la práctica de los cuales se ocuparía la disciplina arquitectónica, ha generado, sobre todo, en el ámbito académico, la idea del arquitecto, como un individuo capaz de asimilar todos aquellos conocimientos aplicables a la producción arquitectónica (como el proyectar y construir) y, junto a ello, la idea de que las edificaciones, han tenido siempre el mismo significado, siendo comprendidas dentro de los límites de un campo del saber o un territorio acotado que las ha contemplado como su objeto de trabajo, sin la consideración, de que incluso tal disciplina, al contar con la incorporación de nuevos objetos en el repertorio de su hacer, se ha modificado sustancialmente en su entendimiento y, por tanto, en su propia definición.

También, al respecto de los cambios que se han dado en la comprensión del campo disciplinar arquitectónico y en referencia al trabajo proyectual del arquitecto, Oriol Bohigas en *Proceso y erótica del diseño*, ya hacía mención de su presencia al señalar que “al haberse modificado los procesos productivos y, que el carácter de quienes ahora construyen el ambiente físico, no son ya, únicamente, profesionales ligados al saber arquitectónico general sino que pertenecen a otras disciplinas, más o menos afines; que incluso, en muchos casos condicionan y delimitan las acciones del arquitecto. El campo de lo arquitectónico, ha perdido sus anteriores límites y se ha comprobado que éste, no es más, que un aspecto de un proceso de creación formal mucho más amplio. Que tiene entidad propia y que está mucho mejor definido. Así pues el primer cambio que se impone, es el de no limitar el término a lo estrictamente arquitectónico, sino ampliarlo a un mundo epistemológicamente más concreto que por ahora consideramos como el campo del diseño. De ahí, que el primer

²⁴⁹ Ibid.

²⁵⁰ Ibid., p. 26.

cambio, que se hace notar, en el análisis relativo al tema de las actividades proyectuales participantes en la configuración del entorno habitable, se refiera a la extensión del campo dentro del cual se llevan a cabo”.²⁵¹

Por ello, en las explicaciones que se dan de la arquitectura como una actividad invariable en el tiempo, al no haber contemplado los cambios que ha sufrido la comprensión de la disciplina arquitectónica, en el proceso histórico, se ha provocado, desde la visión del arquitecto, como un personaje que ha estado presente siempre, de la misma manera a lo largo de la historia, en la aparente igualdad de la labor, con la que se hace referencia a él, hasta la caracterización de ciertas habilidades y conocimientos como aspectos constantes de su práctica, construyendo, en consecuencia, el imaginario de una disciplina atemporal, el mito de la historia de su presencia social y el mito de la universalidad de los contenidos de esta práctica.

Quedando con todo, la duda sobre la consistencia misma de la llamada disciplina arquitectónica, (o su identificación como pseudo multidisciplinaria) puesto que no existe una clara delimitación de su campo, sus saberes son ambiguos y no cuentan con una definición precisa.

Una disciplina se identifica, en principio, de acuerdo con la definición dada en el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, por ser el conjunto de normas de conducta que rigen una actividad o una organización y es sinónimo de asignatura, especialidad o de la instrucción sistematizada que se le da a un discípulo para capacitarlo en un oficio. No se refiere al contenido de un saber específico, sino a la actitud que se tiene ante el ejercicio de una práctica.

Sin embargo, la idea de una enseñanza de la “arquitectura”, actualmente, parte de considerar la posibilidad de su consistencia teórica, es decir, parte de la visión de la arquitectura como una disciplina, con un saber autónomo y que por ello es transmisible. Una disciplina que hace referencia al ejercicio de un oficio y de una práctica que por la amplitud de lo que pretende abarcar genera la imposibilidad de ejercerla por un individuo cualquiera, para convertirse en una práctica, ubicada en el campo de la producción de lo arquitectónico, no como se dice de manera multidisciplinaria, sino como una práctica colectiva con roles profesionales diversificados que cuentan con saberes distintos.

En esa perspectiva, de la autonomía disciplinaria, la estructura convencional, con la cual se han formulado los planes o los programas relativos a la enseñanza de la “arquitectura” se ha basado en un conjunto de supuestos simples, derivados más de convenciones generalizadas que de un análisis epistemológico. Según estos supuestos, para convertirse en arquitecto, se requiere adquirir conocimientos y desarrollar habilidades en cuatro campos de la práctica: la

²⁵¹ Bohigas, *Proceso y erótica...*, op. cit.

proyección (diseño), la técnica (estructuras y construcción), la representación gráfica o expresión (dibujo y geometría), así como, sobre la “teoría” y la historia de la propia arquitectura. A lo que ahora se le añade, como una muestra más de la indefinición del campo, actividades académicas de lo que se denomina lo urbano ambiental. De lo cual, surgen recetas u ofertas académicas de acuerdo al enfoque que le dan a ello las diversas instituciones.

Por ello, en los intentos por delimitar los conocimientos propios de la disciplina que debieran formar parte del acervo cultural del arquitecto, pareciera que el conflicto de la enseñanza y de su formación, queda centrado, entre la consideración de su carácter de autonomía o en una visión multidisciplinaria que simplemente añade los contenidos de otros campos, sin tener un anclaje epistemológico, al no poder delimitar lo propiamente arquitectónico.

Así, aunque aparentemente, contra la visión de la autonomía disciplinar que postula la formación de un arquitecto “químicamente puro”, no contaminado con presencias de otros saberes, Umberto Eco, en su libro *La estructura ausente*, señala que “el arquitecto se ve obligado continuamente a ser algo distinto para construir. Ha de convertirse en sociólogo, político, psicólogo, antropólogo, semiótico, etc., Y la situación no cambia aún si lo hace trabajando en equipo, es decir, actuando con sociólogos, psicólogos, etcétera”.²⁵²

Pero no habría que confundir el saber de algo o el entender los argumentos, razones o puntos de vista de otro con ser alguien dedicado a ello, pues como bien dice Gustavo Romero (parafraseándolo): “El hacer del arquitecto tiene que ver con muchas cosas, con muchas otras disciplinas, como la antropología, la psicología, etc., pero su hacer no es el de ninguna de tales disciplinas, pues su motivo o materia de trabajo es diferente”.

Sin embargo, pareciera que el conflicto de la formación del arquitecto, sólo reside en definir si el aprendizaje se da únicamente con los que se consideran los saberes propios de la disciplina o se le agregan otros saberes, en una pretendida visión de carácter multidisciplinario. Se piensa así, que saber proyectar, saber representar y saber construir son los ámbitos claramente autónomos que corresponden al papel esencial de la disciplina arquitectónica y, por tanto, pueden ser realizados por el arquitecto, en su labor individual. A lo cual, sólo restaría añadirle algunas nociones de otras disciplinas para completar su formación. En el imaginario gremial, de que en el espacio epistemológico de la disciplina confluyen los saberes autónomos y propios de ella y aquellos que se derivan de la variedad temática con la que se relaciona en su práctica. De todas maneras, lo que priva en ambas visiones es el egocentrismo arquitectónico, en el

²⁵² Véase Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México: Debolsillo, 2011.

cual se creé que el fenómeno habitable, en toda su complejidad, se da a partir de la definición de la propia arquitectura.

Pero en todo esto habría que hacer notar la muy significativa diferencia que se presenta entre los intentos de sostener la unidad de la disciplina arquitectónica y el ejercicio del arquitecto, en diversas prácticas, al incorporarse al sector productivo, es decir, al campo de la producción arquitectónica en el cual se manifiesta su presencia profesional.

En ello, aparecen dos interpretaciones del papel social del arquitecto como las visiones dominantes. Una, la idea de que el arquitecto, define y es poseedor de su propia manera de hacer la arquitectura, sobre todo, en la consideración de un vocabulario formal particular, con lo cual se distinguen los arquitectos estrellas por su autoría y que ha generado que algunos estudiantes de las nuevas generaciones, aunque también sucedía lo mismo con los de las anteriores, construyan erróneamente su imaginario profesional. Y, por otro, la que señala la participación de los arquitectos en diversos roles dentro de la producción, en un papel no estelar, pues sus labores están dirigidas hacia diversos sectores de los procesos productivos, ya sea en cargos que tienen que ver directamente con la construcción, con la promoción o con la distribución de los medios que hacen posible la realización de las edificaciones.

De forma complementaria, a lo anterior, se encuentran aquellos que participan en apoyo de las actividades proyectuales, ya sea como parte de los equipos de trabajo de las empresas que se dedican a la elaboración de los proyectos arquitectónicos, bajo la firma un reconocido arquitecto, o realizando labores parciales de carácter técnico. Dentro de este campo laboral, cabría mencionar, también, al arquitecto que actúa como profesionalista independiente, que son los menos, y que en su práctica en pequeños equipos de trabajo participa, o interviene ocasionalmente, en todas las fases del proceso productivo. Generalmente, en la idea de que tal labor puede ser extendida sin importar la magnitud de lo que se edifica y que ubicado en el imaginario de una labor trascendental, algún día recibirá el reconocimiento social de sus actividades, hasta llegar a ser un prestigiado y reconocido arquitecto. Habría que recordar que en el universo, existen estrellas de muy diversas magnitudes.

La profesión del arquitecto en el mundo contemporáneo, es una profesión variada, diversa, compleja y contradictoria que abarca muchos campos de acción dentro de la producción arquitectónica, sin embargo, la imagen social del arquitecto es valorada, en general, como hacedor de edificios. En una imagen del espectro profesional en el cual el arquitecto es el autor de ellos, de donde se deriva el imaginario de una profesión y de su enseñanza que son orientadas hacia la consecución de esa meta.

De ahí, que el énfasis en la proyectación dentro de la enseñanza de la arquitectura y, en consecuencia, la obligación de saber proyectar, corresponde en buena medida a la imagen mesiánica del arquitecto diseñador con la cual se contribuye y promueve la estratificación gremial, en donde los proyectistas afamados forman la base de la pirámide del ejercicio profesional, pero que no es

acorde con la diversificación actual del trabajo en el ámbito de la propia producción arquitectónica en donde se han generado y operan muchos otros campos de acción.

También, por ello, aunque sea de manera tangencial, habría que hacer una crítica a lo que ha sido el eje pedagógico de la enseñanza del proyecto arquitectónico que responde a la idea del “aprender a diseñar, diseñando”, la tesis más difundida en el ámbito académico, considerada como la plataforma gremial, en la cual, la habilidad en el diseño es considerada como un talento natural e innato, en aquel que va a ser arquitecto, y no una destreza adquirida que es posible contemplar en un proceso de enseñanza aprendizaje. Dicha actitud pedagógica, que pudo tener éxito, en épocas pasadas, cuando se daba como producto de la relación maestro aprendiz, ante un reducido número de aprendices con los que trabajaba y del reconocimiento de la experiencia proyectual de aquel que actuaba como maestro, son ahora condiciones prácticamente inexistentes, por un lado, dada la atención que requiere el número actual de estudiantes que cursan la carrera y, por otro, ante la no exigencia de la experiencia profesional, por la creencia de que por el simple hecho de tener el título de arquitecto, se puede ser profesor en la materia de proyectos.

Vamos, ni siquiera debiera considerarse o imaginar, como lo hacen algunos de manera ingenua, en el intento de recuperar la estructura maestro aprendiz, que la división en pequeños grupos, pudiera subsanar la situación actual de la enseñanza, puesto que con ello, sólo seguiríamos actuando en la terrorífica tarea de reproducir una profesión, que al no ser entendida en su diversidad y en el papel que tiene dentro de la producción arquitectónica, provoca una forma de enseñanza, en la cual, dicha profesión, con sus mitos y sus imaginarios, se reproduce a sí misma, con el único objetivo de su propia reproducción.

Aunado a lo anterior, cabría mencionar, también, una crítica a la pretendida eficacia educativa de los llamados “temas reales”, en la cual, la tesis del aprender a diseñar, diseñando se disfraza, junto a la idea errónea de un aprendizaje que se derivaría del actuar en problemas sociales, pero que en el ámbito académico tales actitudes sólo conducen a improvisaciones y supuestos sobre la problemática de la práctica arquitectónica y, por ello, son provocadoras de la peor desorientación profesional.

La racionalidad propia de la proyectación arquitectónica, como sugiere Vittorio Gregotti,²⁵³ implica una forma de argumentación lógica, con conexiones y objetivos particulares que requiere ser reconocida en su propia naturaleza, señalando, por ello, que si la invención es un bien social, no hay ninguna razón para creer que ésta actividad, no pueda ser cultivada o enseñada, y en nuestro caso, traducida como la forma del encuentro con la problemática proyectual de lo

²⁵³ Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

arquitectónico, contemplando así, el carácter de una habilidad o una destreza que puede ser aprendida y desarrollada, para con ello, dejar de entenderse como producto de acciones improvisadas fruto de un talento innato.

De ahí, también, la necesidad de cambiar la presencia curricular de la llamada e inexistente teoría de la arquitectura, y sustituirla por un enfoque teórico dirigido hacia la teoría del habitar, que bien pudiera incluir en sus aspectos relativos a la producción material de éste, una visión explicativa del campo del diseño y sus procesos. Entendiendo, que lo arquitectónico, se da como un fenómeno de producción social en el que intervienen y tienen un papel variado los arquitectos, pero que corresponde en su definición, existencia y realización, no a una disciplina, sino a las acciones de muchos sectores productivos.

Ahora bien, en cuanto a la formación del arquitecto, que es la temática sobre la que hemos pretendido establecer las bases de un diálogo, sería necesario precisar, por último, que si bien la pedagogía tiene como propósito guiar las acciones educativas, definir las estrategias de aprendizaje y reflexionar sobre las características del ser humano que es sometido a los procesos educativos, entendiendo el problema del sujeto de la formación. Ésta no puede confundirse con las diversas prácticas de la enseñanza o con las formas de su organización, sino que debe entenderse como un saber específico que se ocupa más de la formación de los individuos que de los instrumentos que se utilizan en ello.

La formación pedagógica del arquitecto, por tanto, no se definiría ni por los métodos o procedimientos con los que se trabaja, ni por los objetos arquitectónicos que se proyectan o estudian, sino por el aprendizaje que se deriva de la relación interactiva que se tiene entre las condiciones y las características de la producción de éstos, con los sujetos en formación.

Por ello, el reconocimiento del espectro productivo dentro del cual se actúa en la producción arquitectónica, debiera llevarnos, al planteamiento de una pedagogía, que contemplando las indefiniciones del campo disciplinar, buscara acercarse más hacia el conocimiento del ejercicio de las diversas prácticas que intervienen en la producción arquitectónica. Asumiendo así, las particularidades de una formación diversificada, que reconoce las diferencias de diversas expectativas profesionales y, en la cual, los sujetos del proceso educativo o educandos, se conviertan en los actores decisivos de su propio camino profesional.

Finalmente, con todo ello, pensamos que en la educación del arquitecto, contemplando esta diversidad de posibilidades, y contemplando el acto educativo en toda su amplitud, se debiera actuar en la formación de personalidades abocadas a actuar dentro de la panorámica de dicha multiplicidad de actividades profesionales y que la oferta universitaria debiera responder a estas demandas.

APOYO DOCUMENTAL

Alberti, Leon Battista. *Los diez libros de arquitectura. Tomo Tercero*. Alcalá: Imprenta de Don Isidro Lopez, 1797.

Bohigas, Oriol. *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972.

Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México: Debolsillo, 2011.

Fernández Alba, Antonio. *Arquitectura: entre la teoría y la práctica*. México: Edicol, 1980.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. 5a. edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

Meyer, Eva. «Entrevista a Jacques Derrida. La metáfora arquitectónica.» *Domus*, nº 671 (febrero 1986).

Roth, Leland Martin. *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona Gustavo Gili, 2003.

Tudela, Fernando. *Arquitectura y procesos de significación*. México: Edicol, 1980.

Saldarriaga Roa, Alberto. *Aprender Arquitectura. Un manual de supervivencia*. Santafé de Bogotá: Corona, 1996.

Schön, Donald A. *La formación de profesionales reflexivos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Paidós Ibérica, 1992.

Schmarsow, August. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, 1988.

Waisman, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

5.4. EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO COMO CAMPO DE CONOCIMIENTO

DOS CURIOSAS PARADOJAS

Decir que estudiamos el hacer (o la práctica) del diseño arquitectónico, o las características de las actividades proyectuales (o de la proyectación) enmarcadas en los procesos de la producción arquitectónica, es identificar, en principio, los rasgos generales de la conformación de un campo de conocimiento dentro de la amplia panorámica de las actividades humanas, pero sin que en ello, se hayan precisado, propiamente, los objetos de estudio que lo integrarían y de los cuales se ocupa su saber.

Si añadimos el señalamiento de que la temática que lo constituye es la condición productiva de dicho hacer con el propósito de actuar en la configuración del entorno habitable, se tendría si, una delimitación empírica de aquello de lo que se ocupa, pero no se obtendría el sentido de lo que en dicho campo es posible conocer. Pues el campo del diseño arquitectónico se desarrolla en una doble paradoja²⁵⁴ (en el sentido Aristotélico del término), sobre los objetos de estudio que comprende y que es necesario aclarar como punto de partida; por un lado, porque los productos de las actividades de aquellos que realizan o elaboran un diseño arquitectónico, ya sean en su sentido material como los planos (o los documentos relativos a la historia de la generación de las imágenes propuestas), así como los instructivos referentes a las características del objeto por materializarse o aquello inmaterial que es lo relacionado con la abstracción imaginativa de configuración de la propuesta proyectual, no son enunciados en términos de un conocimiento, aunque sobre ellos, caracterizados en su condición teórica, si puede llegar a obtenerse o producirse un cierto saber.

Se podría decir, entonces, paradójicamente, que si los productos resultantes del proceso de diseño no se enuncian en términos de un saber, las actividades de quien elabora el diseño si son motivo de un cierto saber.

²⁵⁴ Paradoja significa: 1) Especie extraña u opuesta a la común opinión y sentir de los hombres; y 2) aserción inverosímil o absurda que se presenta con apariencias de verdadera; en Odifreddi, *Las mentiras...*, op. cit.; mientras que paradoja se deriva de *paradoxon*; afirmación increíble o inesperada, de: *para* (contra) y *doxa* (opinión) común. Término introducido por Aristóteles en las Refutaciones sofísticas, siglo IV. "Hecho o argumento poco probable pero muy creíble, o poco creíble pero muy probable". Véase también el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. México: Espasa Calpe, 1970.

Es decir, el sentido productivo de las acciones que se realizan al diseñar no tiene como finalidad el propósito de generar o desarrollar un conocimiento. Esto es, porque las acciones del diseño sólo se manifiestan en las propuestas, proyectivo figurativas, de los objetos en los que trabaja, que es su razón de ser y, por ello, no persiguen forjar la constitución de ningún conocimiento, ni producir u obtener ningún tipo de explicación. Aunado, al hecho, de que el conocimiento se produce en el mundo de la reflexión, a diferencia del diseño que se expresa a través de las imágenes que produce. La discursividad que los caracteriza, es así, de naturaleza diferente.

Podría decirse, por ello, que el enunciado del diseño, tanto en lo general, como en el caso particular del arquitectónico, se da mediante la proposición de imágenes, a modo de la configuración de los objetos, y no busca realizar formulaciones conceptuales o teóricas. La pretensión de su hacer reside en la elaboración de una propuesta figurativa a través de definir el orden material y simbólico con que será percibido el objeto sobre el que actúa proyectivamente al llevarse a cabo su materialización. A partir de ello, al menos, será posible disociar la finalidad y el discurso del diseño, de lo que implica plantear los propósitos de la producción de conocimientos.

Incluso podríamos añadir, que las acciones del diseño arquitectónico no son demandadas en el sentido de dar respuesta a una cierta demanda habitacional, su incorporación en un determinado proceso productivo es sólo con el propósito de proponer una configuración a aquello que es motivo de tal acción productiva y no es equivalente, por tanto, al producto resultante, materializado. Basta para ejemplificarlo, señalar el hecho, de que el proyecto de una “casa” (en particular), no es aún dicha “casa”, la cual podría llegar a ser habitada, una vez que se concluyera su materialización y se consumara la fase de su apropiación.

Es decir, el diseño arquitectónico no es planteado para solucionar un problema relativo a la existencia de un objeto comprendido en el campo de lo habitable, sino que es formulado, solamente, en los términos de una propuesta de configuración. Aunque, desde luego, ella se elabore enmarcada en un proceso productivo. Por lo mismo, sus enunciados son manifestados como hipótesis²⁵⁵ graficadas de previsiones figurativas o actos preventivos de lo que se llevará a cabo en las siguientes fases productivas, pero no como resultados de acciones cognoscitivas expresadas mediante el lenguaje verbal. Así, ante el hecho de señalar que el diseño arquitectónico como tal, no es en sí mismo una acción de conocimiento, pero que si puede haber un conocimiento sobre su proceso, nos remite a la condición de precisar, que si consideramos que dicho proceso se constituye como objeto de estudio (motivo de investigación), implica que las

²⁵⁵ Hipótesis: suposición o sometimiento, de hypó (abajo) y thésis (posición). Premisa contenida en un razonamiento o en una demostración; en Odifreddi, *Las mentiras...*, op. cit.

reflexiones sobre ello, sean sobre la modos de proceder, en una reflexión teórica referida al ejercicio de su práctica.

La segunda condición paradójica que se provoca al aproximarnos a una caracterización del diseño arquitectónico como campo de conocimiento, se refiere a las condiciones de las relaciones que se dan entre las acciones proyectuales y los datos o la información proveniente de otros campos disciplinarios.

Dado que el sentido de lo que se diseña (como ámbito habitable) se identifica en primera instancia con el destino utilitario (habitacional) que tendrá el objeto que se proyecta, se requerirá para poder elaborar las propuestas proyectuales, conocer sobre aquello a lo que tales objetos están destinados. Conocer, por ejemplo, de los modelos educativos o de los modos del trabajo pedagógico en las actividades de enseñanza aprendizaje cuando se trata de la elaboración de una escuela o institución educativa. Conocer, sobre los diferentes sistemas de clasificación y de la organización bibliotecaria, en el caso del proyecto de una biblioteca. Considerando así, que para actuar en el diseño arquitectónico, ante la multiplicidad de las edificaciones que se realizan para albergar las actividades humanas, en su sentido social, resulta obligatorio relacionarnos con lo concerniente a los contenidos característicos de tales actividades de la producción social.

Así, para elaborar el proyecto de un hospital habrá que saber sobre las características de la organización hospitalaria, al realizar el de una escuela sobre la caracterización de los modelos educativos, y en cada caso, o hecho edificatorio, los elementos que caracterizan a las actividades por albergar. Lo paradójico, resulta al plantear, que si bien para poder efectuar las acciones del diseño, necesitamos saber de tales caracterizaciones, dichas acciones (del diseño) no son, ninguna de aquellas.

Esta distinción, es necesario aclararla, pues los límites que se consideraban o se adjudicaban a las diversas disciplinas relativas a los conocimientos de lo humano, se han ido modificando, no sólo por haberse ampliado sus horizontes cognoscitivos, sino porque a través de las relaciones productivas se han generado condiciones de previsión que inciden en la elaboración de las propuestas proyectuales.

Sin embargo, pensamos, que un punto clave en la explicación del diseño arquitectónico, radica en la condición figurativa que caracteriza y estructura su particular discursividad. Es decir, que consiste en la generación de un orden, entre las materias con las que trabaja, orientado hacia lograr la consecución del significado arquitectónico. Finalidad que está engarzada con la de la obra que se produce.

“Frente a ello, cualquier otro aspecto (estilístico, ideológico, técnico, económico, histórico, etc.) es sólo material, incluso cuando tal material orienta, siempre con ciertas particularidades y según diversos niveles históricos de privilegio, el proceso de la proyectación”.²⁵⁶

Así, por ejemplo, la tecnología como condición general o una tecnología en particular no debería ser, en ningún caso el motivo fundamental y determinante de una propuesta de diseño arquitectónico, ni tampoco una justificación de su resultado. Lo que si pudiera ser uno de los motivos determinantes de un determinado proceso proyectual, es precisamente, la relación entre la tecnología y la condición figurativa del objeto de aquello que se está proyectando.

Pero, como podría parecer de acuerdo a lo que se acaba de decir, que el campo de actuación del diseño sería el de la configuración de las cosas, como si fuera la única acción con la cual ésta, se llevara a cabo, sin ninguna limitación fuera de su propia naturaleza, cabría hacer algunas aclaraciones. Para lo cual, retomo un párrafo relatado al respecto por Oriol Bohigas,²⁵⁷ que me parece conserva vigente su actualidad, y en el cual dice, que: “Si el entorno (construido) es a la vez físico y social, y es todo él, una unidad de fuerte coherencia interna, resulta difícil influir aisladamente sobre las “cosas”. Las cosas y las relaciones entre las cosas dependen fundamentales de los hombres, de las relaciones entre los hombres y las relaciones entre los hombres y las cosas. El diseño (arquitectónico), pues, no sólo no puede revolucionar la sociedad –no puede cambiar la estructura social y política- sino que incluso le resulta difícil determinar por sí sólo los elementos del entorno físico. El diseño es una actividad secundaria y tremendamente sometida a otras disciplinas de mayor alcance. Los objetos que se compran y venden en nuestra sociedad no vienen determinados preferentemente por el diseño industrial; las casas no son un resultado directo de la arquitectura; las ciudades no tienen nada que ver con las elucubraciones del urbanismo, una actividad que, en el sentido técnico y profesional que solemos dar a la palabra, no existe, ni puede existir. Objetos, casas y ciudades se producen fundamentalmente por otros motivos y con otros instrumentos.”...“El diseño, por tanto, no sólo no puede atacar la configuración de la totalidad del entorno, sino que ni siquiera puede transformar radicalmente, por sí solo, sus elementos físicos”.

²⁵⁶ Gregotti, *El territorio...*, op. cit.

²⁵⁷ En el apartado “Equívocos progresistas de la arquitectura moderna”, véase Bohigas, *Contra una arquitectura...*, op. cit.

Curiosamente, por eso, cuando hay una referencia a la estructura del campo del diseño arquitectónico sin asumir en ello, este condicionamiento de los modos de producción actual, y cuando en el ámbito gremial o académico los arquitectos se alarman ante su incapacidad de controlar o de regular el fenómeno urbano y los hechos habitacionales, sólo se encuentra el diagnóstico de una pérdida del territorio profesional, y no, una explicación que parta de la condición que realmente permite aproximarse a su entendimiento al plantearlo como una fase de los procesos productivos.

LOS OBJETOS DE CONOCIMIENTO

La ubicación de la proyectación arquitectónica en las tradiciones del ámbito académico, donde siempre ha ocupado un lugar preponderante para la formulación de los planes de estudio, que han sido estructurados en la condición de su ejercicio práctico o, de su hacer, como el eje central de la formación del arquitecto, hacen evidente, la necesidad de forjar un espacio de reflexión para poder identificar y, consecuentemente, generar los diversos objetos que constituyen los motivos de estudio con los que se podría tener una aproximación al reconocimiento de sus contenidos epistemológicos.

Así, si ubicamos el diseño arquitectónico en la condición de servicio con la cual es incorporado en los procesos productivos, la elaboración de las propuestas proyectuales implicarán, por un lado, el sometimiento a las imposiciones conceptuales de quien posee los medios de producción y los sistemas de control, así como, las habilidades y destrezas aplicadas a la generación de imágenes graficadas y el acatamiento a la organización establecida de los datos, que proviene de las conexiones con otras disciplinas involucradas en el destino del objeto en producción y, por otro, el manejo de requerimientos de significación e indagación histórica sobre la inserción social de lo que se proyecta.

El primer aspecto, conduce al proyecto hacia sus resultados, en una condición objetual, como documento e instructivo a la fase de materialización y, el segundo, lo involucra con la subjetividad de la valoración, la ideología y la cultura, tanto de quienes han participado en el proyecto, como la de aquellos para quienes se proyecta. Por ello, aunque estas circunstancias no son sucesivas, ni actúan de acuerdo a una lógica causal, una de otra, en el forjado de las acciones de la proyectación, si se van constituyendo como un saber hacer –proyectual- que da pie a una doble temática cognoscitiva.

Se generaría así, un acercamiento que tendría como referente las explicaciones de los aspectos constitutivos del hacer, en su carácter de realización de una práctica específica. Estrategias proyectuales, postulados teóricos, modos y métodos de la proyectación El carácter de la fase de proyectación en su condición socio económica y significativa, en fin, todo aquello que podríamos considerar como instrumentos de control proyectual. Se trataría así, de aproximaciones a los modos de proceder con que se realizan las acciones del

diseño arquitectónico que es en donde desarrolla su propia forma de racionalidad.

De esta manera, el estudio de este específico hacer del diseño arquitectónico, en cuyas labores se va desarrollando paulatinamente el diálogo con los materiales con que trabaja, se dará al mismo tiempo, la configuración de lo que se está proyectando y la peculiar manera en que se actúa para definirla. Es el particular proceso que se tiene para “el cómo llegar” a las imágenes de lo que se proyecta y, constituye el marco de los objetos de estudio de este hacer, que como ya se dijo, estarían conformados por reflexiones teóricas sobre la práctica.

Hasta aquí, el propósito de lo que se ha comentado, ha sido enfocarnos hacia la identificación de las características que permitan una aproximación a las explicaciones del proyecto arquitectónico, en el entendido, de que este constituye la fase, dentro de los procesos de producción arquitectónica, que media entre el deseo y la demanda solvente de un hecho habitacional, con lo que constituye su satisfacción proyectiva. Un momento, dotado de gran complejidad, que se puede asumir, dentro de los procesos de la producción arquitectónica, en su condición de casi autonomía, a modo de un ciclo productivo completo. Siendo caracterizado de esa manera, como una actividad productiva, pues actúa con una finalidad específica, unos procedimientos particulares y una materia propia, aunque todo ello con ciertas particularidades distintivas, que lo distinguen de otros procesos.

La finalidad, del diseño arquitectónico, lo hace constituirse como una actividad de carácter teleológico dado que el fin sobre el que actúa, al formar parte de una cadena productiva, no se concreta en sí mismo. Se considera, por tanto, como un medio para la obtención de los logros de las otras fases productivas, que en el caso de la producción arquitectónica corresponderían a la edificación, al consumo y a la apropiación del objeto.

Sus procedimientos son, por tanto, preventivos, en el sentido de prever lo que será el resultado de la producción edificatoria, en lo cual actúa más en el sentido de un trabajo de trámites y alusiones, que no en el de decisiones directivas, pues sus productos se dan por representaciones en códigos convencionales con los cuales configura sus propuestas.

Pero, lo sobresaliente en ello, es que se trabaja, al decir de nuestro viejo amigo Vittorio Gregotti,²⁵⁸ con materias, que son entendidas por él, no como las materias a las que se hace referencia en la construcción edificatoria, o como las que podrían ser equivalentes a la piedra para el escultor o la tela para el pintor, sino que son sistemas de materias que implican mucho mayor complejidad en su

²⁵⁸ En este apartado se ha seguido el planteamiento elaborado por Gregotti al considerar que su argumentación es vigente y contiene una aproximación acorde a lo argumentado en los puntos anteriores, en Gregotti, *El territorio de...*, p. 53.

constitución, pero que constituyen el único modo en que es posible configurar el sentido de lo arquitectónico.

Es así, la transformación de la materia (proveniente de otra disciplina, exterior al diseño arquitectónico), en el material de la proyectación, constituido como tal, al habersele dotado de sentido (cualquiera que este sea) y caracterizarlo como material figurativo del proyecto.

Con todo, el sentido actual y general de lo arquitectónico (acorde a las condiciones de producción) podríamos decir, en un acercamiento tentativo (es decir, de modo hipotético) que es identificado por actuar con las materias que atañen a la figura, o a la apariencia, del ambiente físico en función del hábitat humano. Tal apariencia, o aquella que es percibida en términos de su figura, también es, en cierto modo, y al mismo tiempo que un producto cultural, la materia prima que se transforma para actuar como uno de los elementos sociales que son productores de la cultura.

Por ello, lo que resulta patente es que el hecho de un cierto modo del habitar humano, es lo que antecede a la cadena productiva donde se hace presente el deseo de cambio que lleva implícito todo proyecto y toda construcción, pues la finalidad de ambos es una transformación del ambiente, en donde el medio habitable se constituye en una propuesta y una hipótesis de cómo llevar a cabo los modos de habitar y, podrían asumirse así, como la suma de experiencias del vivir interactuando con los objetos, que para ello se producen como un fenómeno existencial.

Los modos de habitar así, son expresados mediante un innumerable y amplio repertorio de objetos materializados que cuentan con una apariencia y con una configuración que ha sido producto de un proceso histórico de evolución de sus imágenes. Enmarcado, siempre, en el proceso histórico de la producción social del entorno habitable, donde están presentes las historias de los materiales y de las técnicas con que se han construido. En ese mundo, es que experimentamos (o tenemos experiencias) sobre las expresiones materiales de los objetos habitables, no como un hecho cerrado y definido permanentemente, sino por el contrario, que está inmerso en una dinámica de permanencia temporal y de cambios constantes.

Partimos, en la hipótesis planteada en este ensayo, de considerar que lo que en cada ámbito cultural, o cultura, se produce y se entiende como su mundo, y en el cual, a su vez, ésta es recreada, puede, en una de las dimensiones comprendidas en el fenómeno habitable, identificarse con las características de los objetos que constituyen su propio hábitat. En ella, estarán contenidas todas las condiciones de posibilidad del actuar humano y son el punto de partida de la conformación de los diversos modos de habitar.

Considerando, que el concepto del habitar, en su sentido general, como el vivir o el estar en el mundo, corresponde sólo a una formulación en abstracto, pero que en el momento de manifestarse en una acción física concreta, hace que en realidad lo que se obtenga sea la expresión de los modos de habitar. Por ello, lo

que habría, son tantos modos, como expresiones del habitar puedan ser producidas. Tan complejas y variadas, como lo son las dinámicas mismas de la construcción socio cultural y sus particularidades de vida, que son conformadas por circunstancias geográficas, políticas y económicas, es decir, por todos aquellos aspectos que determinan e intervienen en los procesos de producción del entorno habitable.

Así, finalmente, si consideramos los objetos de estudio de la gran variedad de disciplinas que tratan la definición del ambiente físico habitable, desde la geografía, hasta la antropología, la psicología, la biología y todas aquellas que son referidas como las ciencias de lo humano, nos vemos en la necesidad de esclarecer cual es nuestro campo de actuación (y por ende de conocimiento) al aproximarnos a ellos desde las referencias de la óptica proyectual de la producción arquitectónica.

Esto, como consecuencia, de que las características en las cuales se produce el ambiente físico habitable, provocan con los cometidos del diseño arquitectónico, un doble nivel de relaciones cognoscitivas. Por un lado, porque a través del conocimiento de tal caracterización se constituyen los materiales de su único y natural campo de acción y, por otro, porque mediante el saber de cómo se desarrollan y elaboran las propuestas de sus transformaciones es donde se definen los límites y las posibilidades de actuación en este campo.

APOYO DOCUMENTAL

Amerlinck, Mari-Jose (comp.). *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.

Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. México: Espasa Calpe, 1970.

Fernández, A. Eduardo. «Arquitectura y materialidad.» En *Palabras docentes*, 150. Córdoba: Eudecor-Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la UNC, 1999.

Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

García Olvera, Héctor. «Del proceso del diseño y el diseño como proceso.» V *Seminario Permanente "La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño de lo arquitectónico"*. México: DGAPA-Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011.

López Ramírez, Francisco Javier. *Reflexiones sobre la producción y el diseño de lo arquitectónico*. Tesis de Maestría, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM, México: DEPFA-IIH-FES Aragón, UNAM, 2012, 96.

Papanek, Victor. *Diseñar para el mundo real*. Madrid: Blume, 1973.

Odifreddi, Piergiorgio. *Las mentiras de Ulises. La lógica y las trampas del pensamiento*. Barcelona: Salamandra, 2004.

Sarquis, Jorge. *Arquitectura y modos de habitar*. Buenos Aires: Nobuko, 2006.

Zimmermann, Yves. *Del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Ensayos varios de los integrantes del Taller de Investigación (generación 2011-2013): La experiencia de la espacialidad, la habitabilidad y el diseño. Programa de maestría y doctorado en arquitectura. Campo de conocimiento del Diseño Arquitectónico.

APOYOS DOCUMENTALES

- Aicher, Otl. *Análogo y digital*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Alberti, Leon Battista. *Los diez libros de arquitectura. Tomo Tercero*. Alcalá: Imprenta de Don Isidro Lopez, 1797.
- Aldrete-Haas (comp.), José Antonio. *Arquitectura y percepción*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Alexander, Christopher. *Ensayo sobre la síntesis de la forma*. Buenos Aires: Infinito, 1969.
- . *La estructura del medio ambiente*. Barcelona: Tusquets Editores, 1971.
- . *Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. Traducido por Martha Harnecker. México: Siglo XXI, 1967.
- . *Para leer El Capital*. México: Siglo XXI, 1969.
- Amerlinck, Mari-Jose (comp.). *Hacia una antropología arquitectónica*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1995.
- Arango, Silvia. *Crítica de arquitectura*. Brasil: Atelie, 2013.
- Argan, Giulio Carlo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.
- Aristóteles. *Ética a Nicómaco*. Traducido por Pedro Simón Abril. Barcelona: Orbis, 1985.
- Arnheim, Rudolf. *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Baltierra Magaña, Adrián. *La construcción mediática de lo arquitectónico. Análisis de los mecanismos de mistificación arquitectónica en los medios masivos de comunicación*. Tesis doctoral, México: DEPFA-Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011.
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Siglo XXI, 2004.
- Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Bohigas, Oriol (et al). *Arquitectura, historia y teoría de los signos: el symposium de Castelldefels*. Editado por Tomás Llorens. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1974.
- Bohigas, Oriol. *Contra una arquitectura adjetivada*. Barcelona: Seix Barral, 1969.
- . *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1972.

- Bonsiepe, Gui. *Teoría y práctica del diseño industrial. Elementos para una manualística crítica*. Traducido por Santiago Pey. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Brown, Norman O. *Eros y tanatos: el sentido psicoanalítico de la historia*. Barcelona: Santa & Cole, 2007.
- Bruner, Jerome. *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- Chaves, Norberto. «Tres dimensiones de la crítica arquitectónica.» *Archivo de Norberto Chaves*. s.f.
http://www.norbertochaves.com/articulos/texto/tres_dimensiones_de_la_critica_arquitectonica (último acceso: 15 de octubre de 2013).
- Cisneros Sosa, Armando. *El sentido del espacio*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2006.
- Collins, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- De Solà-Morales, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Derrida, Jacques. *La verdad en la pintura*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- Díaz, Esther. «Gilles Deleuze; Poscapitalismo y Deseo.» *Revista Observaciones Filosóficas*. 2005.
<http://www.observacionesfilosoficas.net/gillesdeleuze.html> (último acceso: 25 de octubre de 2013).
- Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. México: Espasa Calpe, 1970.
- Doberti, Roberto. «Lineamientos para una teoría del habitar.» *Imagen, Texto y Ciudad. Cuadernos del Posgrado* (Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires), nº 1 (1992).
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. México: Debolsillo, 2011.
- Espinosa Cerón, Luis. *Lógica de la cualidad en arquitectura*. Tesis doctoral, México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2005.
- Ezcurdia, Maite, y Olbeth Hansberg (comp.). *La naturaleza de la experiencia. Volumen I: Sensaciones*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM, 2003.

- Fernández Alba, Antonio. *Arquitectura: entre la teoría y la práctica*. México: Edicol, 1980.
- Fernández, A. Eduardo. «Arquitectura y materialidad.» En *Palabras docentes*, 150. Córdoba: Eudecor-Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño de la UNC, 1999.
- Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. 5a. edición. Buenos Aires: Sudamericana, 1965.
- Focillon, Henri. *La vida de las formas; seguida de Elogio de la mano*. Traducido por Fernando Zamora Águila. México: ENAP-UNAM, 2010.
- García Olvera, Héctor. «De la relación entre lo arquitectónico y otras disciplinas: hacia un enfoque bio-psico-antropológico del diseño de lo arquitectónico.» *V Seminario Permanente: La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño arquitectónico*. México: DGAPA-Facultad de Arquitectura, UNAM, 12 de septiembre de 2011. 16.
- . «Del proceso del diseño y el diseño como proceso.» *V Seminario Permanente "La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño de lo arquitectónico"*. México: DGAPA-Facultad de Arquitectura, UNAM, 2011.
- García Olvera, Héctor. «Elementos para una teoría del diseño.» *Revista Autogobierno. Arquitectura, urbanismo y sociedad*. (FA-UNAM), nº 3 (enero-junio 1984): 1-8.
- Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Científico-Médica, 1968.
- Gregotti, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Gregotti, Vittorio. «Los materiales de la proyectación (1968).» *Revista AA.VV.* (Gustavo Gili), 1971.
- Hanson, Norwood Russell. *Patrones de descubrimiento. Observación y explicación*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- Hegel, G.W.F. *Arquitectura*. Barcelona: Kairós, 1981.
- Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Barcelona: Serbal, 1994.
- Hesselgren, Sven. *Los medios de expresión de la Arquitectura*. Traducido por Bengt J. Dahlbäck. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.
- Hume, David. *La norma del gusto y otros escritos sobre estética*. Valencia: Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad, 2008.

- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: FCE, 1986.
- Iglesia, E. J. Rafael. *Pensar el habitar*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- Kahler, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. México: Siglo XXI, 1993.
- Kanizsa, Gaetano. *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Barcelona: Orbis, 1984.
- Lacan, Jacques. «Las relaciones de objeto y las estructuras freudianas (trad. Pontalis, J.B.)» *Revista Imago*, nº 6 (1978): 47-55.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Monadología*. Madrid: Pearson, 1984.
- López Ramírez, Francisco Javier. *Reflexiones sobre la producción y el diseño de lo arquitectónico*. Tesis de Maestría, División de Estudios de Posgrado, Facultad de Arquitectura, UNAM, México: DEPFA-IIH-FES Aragón, UNAM, 2012, 96.
- Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. Caracas: Ediciones de la Biblioteca-Universidad Central de Venezuela, 1974.
- Maldonado, Tomás. *¿Es la arquitectura un texto? Y otros escritos*. Buenos Aires: Infinito, 2004.
- . *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.
- . *La esperanza proyectual. Ambiente y sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972.
- Margolin, Victor (et al). *Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica*. México: Designio, 2003.
- Maturana, Humberto, y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento. Las bases biológicas del conocimiento humano*. Barcelona: Debate, 1999.
- Merlau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta Agostini, 1994.
- Meyer, Eva. «Entrevista a Jacques Derrida. La metáfora arquitectónica.» *Domus*, nº 671 (febrero 1986).
- Mielgo Bregazzi, Daniel. *Lenguaje y objeto: Materiales para una filosofía de la arquitectura*. Tesis Doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2007.

- Montaner, Josep María. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- . *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona: Universidad Politécnica de Catalunya, 2004.
- Morales, Cesareo. «La emergencia de una teoría.» *Cuadernos Filosóficos. Segundo Coloquio Nacional de Filosofía*. Monterrey, 1977.
- Morales, José Ricardo. *Arquitectónica*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1999.
- Morgado, Ignacio. *Cómo percibimos el mundo. Una exploración de la mente y los sentidos*. Barcelona: Ariel, 2012.
- Morin, Edgar. *El método. III. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra, 2009.
- . *El paradigma perdido. Ensayo de bioantropología*. Barcelona: Kairós, 2005.
- Norberg-Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1980.
- Norberg-Schulz, Christian. «La demanda por un lenguaje contemporáneo de la arquitectura.» *Art & Design*, 1986.
- Odifreddi, Piergiorgio. *Las mentiras de Ulises. La lógica y las trampas del pensamiento*. Barcelona: Salamandra, 2004.
- Oléa, Oscar, y Carlos González Lobo. *Análisis y diseño lógico*. México: Trillas, 1977.
- Papanek, Victor. *Diseñar para el mundo real*. Madrid: Blume, 1973.
- Pardo, José Luis. *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-Textos, 1992.
- Piaget, Jean. *La construcción de lo real en el niño*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1982.
- Ramachandran, V.S, y Sandra Blakeslee. *Fantasmas en el cerebro. Los misterios de la mente al descubierto*. Barcelona: Debate, 1999.
- Ramírez, José Luis. «La teoría del diseño y el diseño de la teoría.» *Revista Astrágalo* (Celeste Ediciones), nº 6 (abril 1967): 39-51.
- Read, Herbert. *Imagen e idea*. México: FCE, 2003.
- . *Orígenes de la forma en el arte*. Buenos Aires: Proyección, 1967.
- Rossi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

- Roth, Leland Martin. *Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona Gustavo Gili, 2003.
- Saldarriaga Roa, Alberto. *Aprender Arquitectura. Un manual de supervivencia*. Santafé de Bogotá: Corona, 1996.
- . *La arquitectura como experiencia*. Bogotá: Villegas Editores, 2002.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI, 2011.
- . *Las ideas estéticas de Marx. Ensayos de estética marxista*. México: Ediciones Era, 1979.
- Sarquis, Jorge. *Arquitectura y modos de habitar*. Buenos Aires: Nobuko, 2006.
- Schmarsow, August. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, 1988.
- Schön, Donald A. *La formación de profesionales reflexivos*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia-Paidós Ibérica, 1992.
- Tudela, Fernando. *Arquitectura y procesos de significación*. México: Edicol, 1980.
- . *Conocimiento y diseño*. México: UAM-Xochimilco, 1985.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Villagrán García, José. «Artes Plásticas. Estructura teórica del programa arquitectónico.» *El Colegio Nacional*. agosto de 1963. http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/pdf/1970/06%20-%20Artes%20Plasticas_%20Estructura%20teorica%20del%20programa%20arquitectonico,%20por%20Jose%20Villagran%20Garcia.pdf (último acceso: 8 de marzo de 2014).
- Waisman, Marina. *La estructura histórica del entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.
- Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Primera edición. México: UNAM-ENAP, 2007.
- Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. Barcelona: Poseidon, 1981.
- Zimmermann, Yves. *Del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.