



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura
Campo de conocimiento: Diseño Arquitectónico

**DES-APRENDIENDO DE
PERCEPCIÓN Y DISEÑO**

**EXPERIENCIA, PROCESO Y SU PRODUCCIÓN
UN SUTIL ACERCAMIENTO**

TESIS

que para optar por el grado de:
Maestro en Arquitectura

Presenta:

Ing. Arq. Víctor Alfonso Melo Rangel

Director de Tesis

Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez

Maestría en Arquitectura: Diseño arquitectónico

Sinodales

Mtro. en Arq. y Mtro. en D. I. Héctor García Olvera

Maestría en Arquitectura: Diseño arquitectónico

Dr. en Arq. Adrián Baltierra Magaña

Maestría en Arquitectura: Diseño arquitectónico

Dra. en Arq. Lucía Gabriela Santa Ana Lozada

Maestría en Arquitectura: Diseño arquitectónico

Mtra. en Arq. Isabel Briuolo Mariansky

Maestría en Arquitectura: Diseño arquitectónico

México D.F. Junio 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**Facultad de Arquitectura
Facultad de Estudios Superiores Aragón
Instituto de Investigaciones Históricas**



FES Aragón





División de Estudios de Posgrado

DES *Comprendiendo de*

PERCEPCIÓN Y DISEÑO

**EXPERIENCIA, PROCESO Y SU PRODUCCIÓN
UN SUTIL ACERCAMIENTO**

Ci Maribel Velázquez

AGRADECIMIENTOS

Cuantos adjetivos, palabras habrá que emplear para describir el amor y la alegría que existe atrás de un trabajo, es una huella muy profunda que he de llevar en mí hasta donde vaya:

A Dios, con la mayor gratitud al grandioso ser que ha iluminado mi camino y mi vida para alcanzar mi destino, por haber vertido en mi tu cariño y conocimiento, por estar conmigo en cada paso que doy, por fortalecer mi corazón e iluminar mi mente y por haber puesto en mi camino a aquellas personas que han sido mi soporte y compañía durante todo el periodo de estudio.

A mis padres Alfonso Melo Hernández y Marina Rangel Sánchez quienes han estado a mi lado en las buenas y en las malas, siempre han creído en mí y han dado un valor especial a mi vida. A mi madre que es el ser más maravilloso de este mundo. A mi padre por que siempre ha sido para mi un hombre grande y extraordinario que siempre he admirado. De quienes he recibido todo el amor que he requerido y han depositado en mi la semilla que me ha forjado hasta lo que soy. A los seres universalmente más amados por mi, les agradezco por ser los mejores padres que pude haber tenido, y les dedico este esfuerzo que no sólo ha sido mío, sino mucho de ello fue de ustedes. Gracias por el cariño, el apoyo y la comprensión por guiar mi camino y estar siempre junto a mi. ¡...Los amo...!

A Maribel Velázquez Mendoza sumamente especial para mí, quien ha sido mi motivación, mi fuente de inspiración y una de las tantas razones por las que cada día mi esfuerzo es al máximo. Por ser una persona que siempre me ha apoyado, me ha comprendido y aceptado como soy. Durante todo este tiempo mi corazón ha estado en ti, y te agradezco por la fuerza que me has transmitido, por estar siempre a mi lado desde aquellas veces postrados en el corte al tiempo que nos volvió a unir y para volver a sentir lo que es amar.

A mis hermanos Hugo de Jesús y Lucero Belén; que con su amor me han enseñado a salir adelante. Gracias por su paciencia, gracias por preocuparse por su hermano mayor, gracias por compartir sus vidas, pero sobre todo, gracias por estar en otro momento tan importante en mi vida.

A mis maestros Miguel Hierro Gómez y Héctor García Olvera quienes han guiado mi camino que con su gran empeño y dedicación me han encaminado a enfrentar mis más profundas certezas, conocerme a mi mismo con un documento que resultó muy gratificante a nivel personal. !...Gracias por haber

aprehendido el arte de enseñar y ejercerlo cada día; y por ser los mejores maestros que he tenido...!

A mis Sinodales, Adrián Baltierra Magaña, Lucia Santa Ana Lozada y Isabel Briuolo Mariansky que por sus acertados consejos y por todos los conocimientos que me transmitieron en el transcurso de mis revisiones y mi estancia en el forjado de ese documento; por su sinceridad y amabilidad, ¡Gracias!

A mis compañeros y amigos en el taller de investigación desde los que nos anteceden Francisco, Miguel Alejandro, Héctor Allier, Luis Miguel, Alelí como los que preceden Valía, Berenice Denise, Michelle, Cristián; pero especialmente a amigos de esta generación, Ismael Amavizca, Lina Ruelas, Héctor Guayaquil, Vladimir Landa, Itzi Valladares, Ulises Montiel que en el enfrentamiento del conocer y las interminables crisis compartidas en sus entendimientos y no entendimientos han contribuido en el forjado de este documento; gracias por ser mis compañeros y amigos en la aventura del conocer en la estancia de esta maestría.

A todos y cada uno de mis amigos, de quienes he recibido el hermoso e invaluable tesoro de la amistad, quienes me han brindado sus enseñanzas, su comprensión y cariño, y que a pesar de todo han creído en mí. A quienes siendo difícil mencionar aquí no quiero pasar por alto, pero saben que hablo de ustedes. Hermanos, por ser esas personas que han iluminado mi vida, los quiero y gracias por todo.

A todas aquellas personas que de alguna manera me han influenciado y ayudado a alcanzar este objetivo, el cual es el logro más grande de mi vida.

A todos ustedes mi eterna gratitud.

ÍNDICE

RESUMEN /ABSTRACT	11
--------------------------	-----------

INTRODUCCIÓN:

<i>Algunas notas de un proceso y el proceso de unas notas de un escrito llamado tesis.</i>	13
--	-----------

ETAPAS EMBRIONARIAS EXPLORATORIAS

CAPÍTULO I

1.0. LA PRE-FIGURACIÓN, LOS MECANISMOS DE PERCEPCIÓN, LO HUMANO Y SUS EXPERIENCIAS VIVENCIALES.	33
1.1 La exploración de la mente humana, el proceso perceptual, <i>un primer acercamiento.</i>	40
1.2 De la noción de espacio, a la percepción de espacialidad, <i>del espacio espacializado, al espacio espacializante.</i>	50
1.3 La primer experiencia senso-perceptual, <i>la esfera del silencio.</i>	63
1.4 Los limites de la espacialidad, <i>la prisión biológica ¿ó cultural?.</i>	73
1.5 LA NOCIÓN DEL PRIMER ACERCAMIENTO.	79

CAPÍTULO II

2.0 LA FIGURACIÓN: LA CAPTACIÓN, EL RECONOCIMIENTO OBJETUAL Y LAS GEOMETRIZACIONES PERCEPTUALES.	87
2.1 La visión como pensamiento descifrante, <i>una valoración de la mirada, en los procesos cognitivos.</i>	95
2.2 Constancias senso-perceptivas 1, <i>captaciones esenciales, figura y forma,</i>	102

2.3	Constancias senso-perceptivas 2, captaciones esenciales, <i>magnitud y forma,</i>	107
2.4	Tensión y disposición de fuerzas en el re-conocimiento; <i>vectores, percepción de puntos geométricos y dinámicos.</i>	111
2.5	LA NOCIÓN DEL SEGUNDO ACERCAMIENTO.	119

CAPÍTULO III

3.0	LA CON-FIGURACIÓN, PRIMERA FASE: UN ACERCAMIENTO A LA EXPRESIÓN GRÁFICA COMO UNA CONDICIÓN OBJETUALIZANTE.	127
3.1	Un acercamiento a la condición de esquema; <i>el esquema como instrumento objetualizante.</i>	135
3.2	De la delectable catarsis de los primeros trazos; <i>la noción de la forma primigenia.</i>	141
3.3	Los constructos cognitivos que evocan el surgimiento de la delineación; <i>la invención, la imaginación y el hallazgo.</i>	147
3.4	Una aproximación a la noción de la imagen en la representación visual, y el diseño; <i>un sinuoso camino rumbo a lo proyectual.</i>	157
3.5	LA NOCIÓN DEL TERCER ACERCAMIENTO.	172
4.0	ACERCA DE PERCEPCIÓN Y DISEÑO. <i>Algunas notas rumbo a una aproximación relacional</i>	181
	APOYO DOCUMENTAL	195

RESUMEN

Las indagaciones que se han vertido en el desarrollo del presente documento escrito, han pretendido conocer las implicaciones que tiene el fenómeno perceptivo, sobre la práctica proyectual o de diseño; del como esta llamada percepción, participa e influye en procesos productivos de su hacer, abordando el asunto del diseño como una práctica compuesta por un doble proceso; es decir, de concepción o ideación más plasmación física o material; de este modo, se plantea la relación que se suscita entre percepción y los procesos de diseño que bajo el marco disciplinar del diseñador nos acerca a la comprensión, re-elaboración y re-interpretación en la representación.

Desde esta peculiar perspectiva, y con la intencionalidad del propio argumento; como actividad o práctica productiva se encuentra cimentada en la relación entre los sujetos que producen y los objetos producidos; por lo tanto, esta exploración abarca el ámbito de la pre-comprensión de la experiencia vivencial vinculada a la vida cotidiana; como experiencias vivenciales humanas de carácter perceptivo vivificando el pasado con nuestro presente; mostrando algunos indicios operativos del lector-perceptor por medio de la memoria y la reminiscencia extrayendo datos y rasgos que nutrirán y posibilitaran su posterior uso o empleo en la confrontación de sus espacialidades; así la presente indagación tiene como alcance, conocer a cerca de los procesos perceptivos y de diseño en los cuales se combinan elementos de orden subjetivo, objetivo e intersubjetivo, por medio de un complejo proceso de organización conformado por algunas fases en donde intervienen la pre-figuración, la figuración y la con-figuración como posibles instrumentos de uso del llamado productor visual o diseñador.

Finalmente como diseñador-perceptor; construirá esquemas derivados de su respuesta disciplinar basado en la ideación y reflexión sobre el contexto; actuando como caja de resonancia entre su sensibilidad aprehendida y el mundo a re-interpretar; al ponerse en contacto con su medio mediante su espacialidad que se determinará, en un recordar constante sobre los campos perceptivos, ligados al objeto de diseño.

ABSTRACT

The research included in the development of this document, has sought to understand the implications of the perceptual phenomenon over projectual or design practice, to understand how this so-called perception, participates and influences production processes of their making, addressing the issue of design as a practice made up of a double process; that is, of conception or ideation plus the physical or material shaping; thus, it is posed the relationship that arises between perception and design processes that within the disciplinary framework of the designer bring us close to understanding, re-processing and re-interpreting representation.

From this particular point of view, and with the intentionality of the argument itself; as a productive activity or practice, it is grounded in the relationship among the subjects that produce and the objects produced; therefore, this survey covers the field of pre-understanding vivential experiences linked to everyday life; as human life experiences of perceptual nature vivifies the past with our present; showing some signs of reader-perceptor through memory and reminiscence, extracting data and features that will nourish and make possible their later use or application in the confrontation of their spatiality; thus this survey has as its scope to learn about perceptive and design processes in which elements of subjective, objective and intersubjective nature are combined, through a complex organization process made up of some phases where prefiguration, figuration and configuration intervene as possible usage instruments of the so-called visual producer or designer.

Finally, as a designer-perceptor; it will build schemes resulting from its disciplinary response based on conception and reflection over the context; acting as a sound box between its apprehended sensibility and the world to be re-interpreted; by getting in touch with its environment through its spatiality which will determine, in a constant recall over perceptive fields, related to the object of design.

INTRODUCCIÓN

Algunas notas de un proceso

y el proceso de unas notas de un escrito llamado tesis.

Como primer acercamiento resulta prudente esbozar algunas de las nociones que condujeron la producción de este escrito; y así enunciar las inquietudes que se han presentado en el desarrollo de la misma práctica profesional de aquello que se dice como diseño y más arquitectónico; que no siendo escritor sino arquitecto, me encuentro la necesidad de explicar pero principalmente explicarme algunas incertidumbres y no entendimientos pretendiendo encontrar algunas posibles respuestas a mis dudas; descubriendo que lo que principalmente debería cuestionar y aclarar eran más las certezas que las dudas; es decir, al cuestionar las propias certidumbres posiblemente podría acercarme a la veracidad de las respuestas.

De este modo, en mi desarrollo y práctica profesional, he tenido la oportunidad de estar en contacto con un posible hacer como arquitecto; por un lado diseñando y por el otro edificando suponiendo ser dos caras de un mismo proceso; ya que aquello que producía gráficamente posteriormente lo conducía a su materialización; es decir, suponía que el diseño producía el objeto y que esta era su finalidad y su posible razón de ser; por lo tanto, no me había detenido a reflexionar sobre la finalidad de su práctica, ya que en ese momento como arquitecto, también presumía que lo que el diseño producía eran objetos y no proyectos que posteriormente (en otro ciclo productivo), se produciría el objeto; aunque no podre negar que las respuestas ante tales condicionantes resultaban un tanto limitadas, por mi conocimiento y por la misma formación como aprendiz de aquello que se esboza ser diseño, agregando la fuerte influencia mediática que construye discursos entorno a lo que acaece en susodicha actividad, difundiendo las certidumbres y los no entendimientos.

Así, ese complejo término diseño se usa de forma indistinta para designar a la plasmación o representación gráfica con la cual y de ser factible se pueden materializar los objetos físicos; pero además, al ser una condición un tanto compleja y mediatizada, sin distinción alguna se ha denominado con este apelativo, también a los productos físicos; es

decir, bajo esta condición no se entiende qué es diseño, si el producto como plasmación gráfica o la conformación como materialidad física que pueda producirse a partir de este; que en primer instancia, se podrá apreciar que convergen diferentes materialidades; así, el discurso que se desarrolla entorno a lo que se dice, se hace, y hasta lo que se produce, coadyuva a la confusión, de que es aquello a lo que se refiere: al imaginario, al proyecto, al proceso o al objeto u objetos que se pueden desarrollar o producir a partir de sugerente actividad.

No es, sino después del ingreso a esta maestría con su particular campo de diseño, que se comienza a cuestionar sobre los probables conocimientos que se han adquirido, como aprendiz de aquello que se dice ser diseño; y del como se liga a su adjetivación arquitectónico; cuestionando de manera intuitiva: ¿que es diseño, el producto material gráfico o físico o el proceso de obtención de ese producto?, lo curioso de ello, es que no se puede conocer a partir de lo que se produce; sino del como se produce; liberándonos de los productos que resultan de su práctica; condición que resulta primordial para poder entablar un acercamiento hacia lo que se escudriña en el curso de estas notas; advirtiendo, que esta primera condición no se logra sino después de un arduo trabajo de exploración complementada por la intensa reflexión propuesta en el constructo intelectual, que se desarrolla en el Taller de Investigación, la experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño arquitectónico; que parte de conocer lo que se conoce ó lo que se da por conocido y no se ha reflexionado sobre su discernimiento.

Esta primera condición, se propone de gran importancia para el desarrollo de esta investigación, ya que nos encontramos insertos en un campo de conocimiento; el diseño, más aún de aquello que se plantea como arquitectónico; siendo así, esa resulta la premisa, conocer y reflexionar acerca del diseño para intentar derivar su conocimiento al diseño arquitectónico; ya que es prudente enunciar la gran incertidumbre o hasta certeza ante la cual nos enfrentamos los diseñadores o arquitectos, cuando se habla o se nos habla acerca del diseño; es decir, esto permite que nos encontremos oscilando en la constante encrucijada sobre el diseño; pero asimismo, este desconocimiento, se suscita en el objeto considerado arquitectónico que para su explicitación, se nos ha conducido por sinuosos caminos

que lejos de ayudar a su comprensión, desvirtúan su entendimiento. Cabría añadir, que esta confusión persistente que parte del no saber del diseño, también a afectado en el entender del proyecto; sobre el cuál o los cuales, se ejercen hipótesis no confirmadas en el que sólo se opina y no se comprueba, como un síntoma de la sociedad contemporánea producto de las no entendederas sobre su hacer; así, este punto resulta inquietante, ya que bajo tal consideración, esto tendría implicaciones graves sobre la conformación material que se considera como arquitectónica [aunque pertenezca a otro ciclo productivo]; ya que sólo se dice, pero no se reflexiona sobre lo que se dice y cómo se dice, si es que atendemos el resultado gráfico del diseño, como un decir; pero inclusive, que lo ya dicho [como objeto material], no ha sido motivo de reflexión para comprobar la pertinencia de lo dicho que tal vez tenga alguna implicación desde la producción gráfica de aquello que posteriormente se objetualiza.

Supuesto esto, se ha generado una serie de sometimientos mediatizados colectivos ó intersubjetivos, que inclusive se han dado desde la academia al aprendiz de Arquitectura; así como también, podemos adicionar, la fuerte valoración sobre los productos objetuales, que lejos de ayudar a explicitar su comprensión genera un fuerte aturdimiento sobre la explicación del diseño; que se manifiesta bajo una condicionante psico-socio-cultural compartida y que ha centrado su atención más en lo visual y sensual; condicionando la producción visual del posible objeto, por una fuerte influencia un tanto mediatizada, del discurso entorno al objeto, afectando la percepción visual que se tiene de él, condicionando la comprensión, tanto del observador como del productor visual o diseñador.

Bajo tal consideración, lo que se busca con esta tesis, no es encontrar la solución a tan compleja comprensión ¿qué es el diseño?; pero si comunicar, un posible acercamiento, al complejo proceso de este; el cuál como proceso, se encuentra condicionado más por su hacer; y posiblemente así, se pueda intentar deducir como se actúa a través de su proceder; de este modo, como primer acercamiento se puede plantear una primera distinción para su entendido, que parte de la consideración de su acepción; en la cual, se distingue en principio dos particularidades, *diseñar* y *diseño*, como dos situaciones, o dos

estructuras en disimilitud para un primer acercamiento; es decir, la primera como una acción y la segunda como un resultado.

Si bien, el entendimiento del diseño es una condición sumamente compleja, este primer acercamiento y observación diferenciada desde su acepción, nos expresa dos vertientes: una de ellas nos propone atender al diseño de modelos, como una producción gráfica, y la segunda como una conformación a partir de un modelo; es decir, su materialización a partir de la representación gráfica; así, José Luis Ramírez nos recomienda: *"...para entender el diseño, es comprender como podemos realizar construcciones materiales de diferentes especies a partir de representaciones inmateriales y generales..."*¹; así, la noción del origen del diseño se da como con-formación; es decir, la concreción material de una forma pensada.

A partir de esta observación, se me sugiere una primer cuestión ¿cómo se construyen las representaciones inmateriales para ser materiales?; ¿será que esta construcción pueda ser un proceso ambivalente y de las materiales se construyan las inmateriales para reconstruir una nueva material?; en ese sentido, ¿cómo se podrá aprehender lo material para poder re-elaborarla y así acercarse a la comprensión, re-elaboración y re-interpretación en la representación?; bajo estas intuitivas cuestiones se visualiza que lo que se pretende no es conocer como ha sido hecho el objeto físico a partir de su materialidad física; sino, como posiblemente puede hacerse, a partir del razonamiento que se produce para llegar a la representación de la posible forma; en donde, esta re-presentación de ser factible, con lleve a su cristalización material.

Desde la intuición de esta cuestión, del cómo se podrá aprehender lo material para construir una re-interpretación; se genera otra, ¿cómo se efectúa esa coexistencia del ser humano como ente o entidad corpórea, con los objetos en el mundo?; es decir, ¿cómo nos relacionamos con el mundo?; así, de esta manera y de forma paralela a

¹ Jose Luis Ramirez, **La teoría del diseño y el diseño de la teoría**, Antología de documentos de estudio; curso propedeutico 2011; compiladores: Mtro en Arq. y Mtro en D. I. Héctor García Olvera y Dr. en Arq Miguel Hierro Gómez.

los procesos de diseño; se adiciona a la exploración el fenómeno perceptual y la vivencia, como consideración esencial del conocimiento o re-conocimiento de lo humano en situación; en donde este, al parecer, adquiere conciencia de si mismo y del mundo que le rodea a través de sus sentidos, ó a partir de estímulos recogidos por los sentidos bajo una condición con carácter de vivencia o vivencial; para descubrir, organizar, construir o re-construir aquello que se dice realidad, adquiriendo conciencia de ello, por medio de su condición perceptual.

Anotemos que a partir de ello se vislumbra una posible relación entre el objeto producido y el diseño de tal objeto por medio de un sujeto que pudiera transcribir la experiencia; pero en ese sentido ¿qué tipo de experiencia es la que se pudiera transcribir?; en otras palabras, se puede intuir una relación entre quien diseña y el producto que se diseña; pero también, la relación con el producto producido quien precisa la presencia de un sujeto que se encuentra también implicado en un proceso productivo; porque el proyecto arquitectónico plasmado en piedra, en su calidad de supuesto, precisa la presencia de un sujeto o sujetos que producirán la experiencia; es decir, del sujeto o sujetos que experimentan y viven en la cotidianidad de sus habitualidades; como experiencias o vivencias senso-perceptivas compartidas; condición que nos ata al producto físico pero bajo otra perspectiva.

A partir de la noción, que los sujetos producen la experiencia y la observación directa de las conductas de sus posibles usuarios-habitadores en el objeto material, y desde la cotidianidad de mis labores; se advirtió una leve y rudimentaria relación entre sujeto-objeto; que como producto material concluso en la percepción de sus materialidades físicas por lo regular, resultan ser un tanto insatisfactorios o rechazables los objetos producidos como posible objeto de su muda, cambio o traslado a las cotidianidades y habitualidades del pervivir humano; condición que me permite construir las siguiente cuestión, ¿porque las materialidades físicas producidas, generaban frecuentemente rechazo en su experiencia perceptiva y vivencial, acaso eso era un problema que atiende desde la producción gráfica del posible objeto?; finalmente, se culpa al sujeto productor de aquellos grafos cuyas hipótesis planteadas se manifiestan fallidas; de modo que, dentro de algunas intuitivas cavilaciones me cuestionaba, si

ese desconocer depende, del sujeto o sujetos que producen el objeto o del sujeto o sujetos que producen la experiencia; y en este juego de palabras, tal vez el diseñador tenía que entrar en juego con la experiencia o su experiencia senso-perceptiva como posible base en su actuar desde su particular campo disciplinar, y así, re-interpretar para poder producir el esquema a construir.

Siendo esto así, y bajo su condición experimental; esa experiencia producida pudiera ser motivo de reflexión para disminuir la riesgosa transición de sus materialidades; en dónde el modo de ver influya en el modo de su hacer; mejor aún, a partir de esta enunciación se construye un probable supuesto; es decir, si la experiencia perceptiva del sujeto interfiere en el modo de ver el objeto, tal vez también, esta condición interfiera en el diseñador en modo de su proceder; en otros términos, la manera de percibir influye en el modo de producir el objeto; en ese sentido, en su calidad experimental e intuitiva exploraríamos desde el cómo se actúa en su actividad y su posible vínculo con la experiencia perceptual y la vivencia; posibilitando en un complejo juego entre las experiencias perceptivas y lo que acaece en materia del diseño; para intentar forjar un saber pretendiendo conocer: a qué se refiere, cómo se desarrolla, cómo se procede, y la relación que se suscita con el objeto que se produce.

De modo que, situado en la experiencia del conocer, se presentaron varias inquietudes en el re-conocimiento del objeto, como proceso de captación del propio objeto llamado arquitectónico, desde la percepción y la vivencia; así, Fernando Tudela², nos propone algo más cercano a las pretensiones de esta propuesta, cuando se cuestionaba sobre un ejercicio encargado a su grupo (en sus tiempos de aprendiz de Arquitectura), que consistía en ejercitar la *sensopercepción*, transcribiéndola en “la forma” que pareciera más adecuada, para ejercitar sus procesos sensoriales; claro, el objeto elegido era una pieza considerada arquitectónica por su materialidad física; en donde, se les sugería prescindir de fuentes documentales y abrir bien los ojos para “leer” lo que la realidad diría; algo así como apuntar lo observado.

² Tudela Fernando, **Conocimiento Y Diseño**, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; **U. A. M.** Xochimilco.

Al someter al comparativo los ejercicios presentados Tudela se sorprende, por el hecho de que estos resultaran tan distintos, como si cada uno hubiera visto edificios diferentes; misma condición que le provocó cuestionarse: ¿qué no acaso todos vimos lo mismo?, pero está misma observación, a su vez me provocó cierta inquietud al respecto de lo que se solicita como prevaleciente dogma imitativo, (tipo replica) de los productos a partir de su materialidad física; en donde, se promueve que aquel ambicionado y dudoso objeto producido pudiera resolver ciertas expectativas en el complejo proceso compositivo determinante de eso que se dice diseño; que por su fuerte mediatización, al aspirante o aprendiz de Arquitectura se le siguen solicitando, calcos miméticos o imitaciones del presunto objeto, a partir de la experiencia senso-perceptiva, como si el resultado del diseño fuera el objeto y no el proyecto; aunque no se puede negar que a partir de la expresión gráfica pudo ser generado el objeto.

Así, para aprehender el objeto, Maturana y Varela³; han propuesto que los estados de actividad neuronal, están determinados en cada persona por su estructura individual y no por las características del objeto perturbante; condición, que pareciera deja fuera la condicionante objetiva, centrándose en el sujeto y no en la estructura del objeto; así, supondríamos que el re-conocimiento del objeto por parte de un sujeto, se suscita primero, por una formación de estructura individual que hace que reaccione de tal o cual manera; y como segundo de una condición social que lo condiciona a que reaccione de cierta forma; pero, ¿en dónde queda el objeto?, y esta condición permite formular otra cuestión que marca cierta pauta en este argumento, ¿acaso el objeto estará dotado de ciertos atributos o cualidades que gatillan la reacción del sujeto de la manera en la que se encuentra programado tanto biológica como socio-culturalmente?

Es más, a partir de ello, se pretende establecer un supuesto, que se plantea como base para poder desarrollar la propuesta de este escrito;

3 Humberto Maturana R. y Francisco Varela G. Biólogos chilenos de su libro: **El árbol del conocimiento**. *Las bases biológicas del entendimiento humano*; continuamente mencionados por el Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez, por sus aportes al conocimiento.

y este se refiere a la siguiente condición, inicialmente se ha advertido que aquello que se presenta en la retina por condición de la percepción visual, no es aquello que se representa, y este objeto puede ser motivo de atención por dos cuestiones; porque destaca del resto del mundo visual o porque responde a la necesidad del propio observador; siendo esto así, ¿qué es aquello que se representa; ya que como condición no tiene la propiedad de ser una imitación directa de la realidad por que lleva implícita una re-interpretación, y se sucede, porque el objeto de la percepción no penetra corporalmente en el ojo?; entonces surge la inquietud, a partir de mi interés y curiosidad sobre lo que se percibe y me permite cuestionar y abrir la pregunta al lector de este documento *¿si aquello que se cree percibir del objeto, no es el objeto en si mismo, qué es aquello que realmente se percibe?*

En ese sentido ¿qué es lo que se pudiera graficar o transcribir por medio de un esquema, un boceto o algún medio de representación gráfica, que se encuentra determinado por la experiencia o práctica senso-perceptiva?; más aún, ¿qué relación se suscita entre el fenómeno perceptivo y la manera de operar del diseñador?; ¿será que a partir de la experiencia senso-perceptual se pueda encontrar las bases del operar del llamado arquitecto-diseñador? ya que si reafirmamos nuestro supuesto, que *aquello que se cree percibir del objeto no es el objeto en si mismo*, se genera otra cuestión, *¿cómo se construye lo que no se ve?*, qué clase de códigos, señales o signos son los que interpretamos para el posible conocer de la cosa, imagen u objeto; en otros términos, ¿cómo las ideas de la experiencia pueden dar forma a una realidad y como es que está se externa?

Notemos que bajo esta consideración, nos acercamos al pensamiento de imágenes ó con imágenes, las cuales no son una condición que sea privativa del hacer del productor visual o diseñador, sólo que estos, han desarrollado y aprovechado aquella capacidad de pensar en imágenes, para realizar sobre ellas o con ellas, cierta manipulación, son su materia prima; bajo esta condición, se ha subrayado la importancia de su hacer; pero hay que explicitar, que la intencionalidad que se busca deducir por el sinuoso recorrido de estas notas, también es referente a este proceso de captación de la realidad, por medio de la condición de lo perceptual, y valorar o descubrir, la pertinencia de la misma en sus

posibilidades, en donde se propone que esta probablemente, posibilite una cristalización representativa de la realidad mediante la abstracción; no sin atender que, la realidad es una construcción de nuestros sentidos, que surge lentamente a medida que sondeamos nuestra condición corporal, e intentamos trazar los contornos de nuestras sensaciones, en las distancias y altitudes de la experiencia.

Ahora bien, no se trata de tomar un segmento de la realidad como tal, sino intentar un acercamiento a ese proceso de abstracción, en donde se define la posible forma del objeto percibido, tomando en cuenta las implicaciones que surgirían de este hecho; ya que, si tratamos de trazar esa realidad, como se ha promovido, puede que comencemos a adivinar y tal vez falsificar, la primer imagen, ya que este objeto u imagen producida, no es, ni podrá ser un calco de la realidad, porque está sujeto a la condición perceptual interpretativa del observador.

En esta primer intensión de acercamiento, también se revela, que la experiencia visual no es algo que pueda ser transmisible de individuo a individuo; así, la realidad tal como es, no se puede graficar, esto debido a que en el momento que se gráfica lleva implícita una *re-interpretación* que proviene del sujeto, en donde los grafos esbozados no son sino una abstracción de la realidad; y esta se da por medio de un complejo mecanismo interno, que se procede para la re-elaboración de esta tan estimulante realidad, pero virtual; la cual en si misma propondría la existencia de una nueva realidad, y siendo así; esta realidad sería aquello que articulamos por medio de una serie de procesos cognitivos mentales que puedan expresarse mediante una posible forma.

Así, para tener a un acercamiento, se considera el diseño como producto de un proceso, ó como los procesos productivos de su hacer; en donde, esta fase que abarca el proceso de componer, organizar, constituir, formar, etcétera; son acciones, que nos permiten acercarnos a la consideración de lo proyectual, e inclusive a lo creativo; con la finalidad de concretar un resultado en el aspecto del producto; es decir, es en este estadio, en el que se piensa, se estudia y se construye, por aproximaciones sucesivas; como las acciones que llevan a la concreción representada de alguna forma; en donde el diseñador participa sólo en la definición figurativa y estructural mediante las

parcialidades de ella⁴; esbozando la condición del diseño; pero también se hizo mención de lo arquitectónico, en donde, se nos ha sugerido que al hablar del objeto arquitectónico, este objeto se refiere a lo habitable⁵, en su sentido utilitario agregaría, más no que contenga la habitabilidad; es más, en el sentido de está reflexión que lo arquitectónico, hasta posiblemente se pueda objetualizar.

Así, aunque la producción física no deja de ser compleja y desafiante, mi interés radica en la producción de otro tipo; es decir, el escrito que se emprende en este documento, en principio busca deducir como se construye, pero no desde su insinuante producción física; sino desde su producción intelectual; en donde, las posibles materialidades a las que nos referiremos en el desarrollo de estas notas, son de sustancia o naturaleza diferente.

En otros términos, intentaremos indagar el cómo se pre-figura el posible objeto con el potencial de ser materializado; que como producto ya materializado y bajo su condicionante mediatizada se califica o adjetiva como arquitectónico; ó en la pretensión del desarrollo de estas notas y de manera un tanto intuitiva; bajo el supuesto de su pre-figuración, su figuración y su configuración; con la peculiaridad de está condición, surge al encontrar algunas posibles coincidencias sobre las cuestiones que se desarrollan entorno a lo que se pretende saber; planteándose como una posible alternativa que coadyuve al constructo de un argumento y sobretodo un posible conocer de lo que acaece en este complejo proceso productivo.

⁴ En la complejidad, del entendimiento de estos términos proyectación, proyectual y diseño, el Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez, en su escrito **El proceso y la naturaleza del diseño**, menciona a Santiago Pey, quien a su vez señala la dificultad del significado de la palabra proyectación y el adjetivo proyectual, que derivan de la traducción en italiano, sobre el concepto alemán "gestaltung" **concepción + plasmación**, como el equivalente **al proceso mental**, en el que habiendo aprehendido ciertos conceptos en relación con **las imágenes**, podemos obtener resultados formales y plasmarlos física y materialmente. VI Seminario Permanente de formación docente, Facultad de Arquitectura UNAM, 2012.

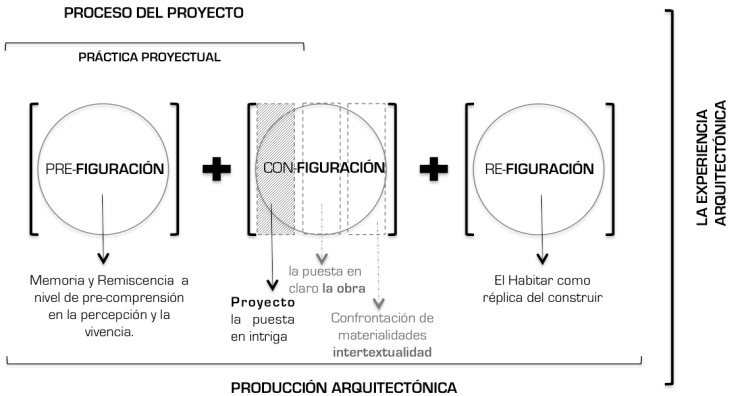
⁵ *Ibidem*.

Como se ha señalado, se han identificado tres etapas ó momentos, los cuales a su vez, contienen fases que coadyuvan a la exploración pretendiendo resolver algunas de mis cuestiones; que se relacionan con esta condición anteriormente enunciada, en donde la primer etapa corresponde al proceso de PRE-FIGURACIÓN; como primer momento en donde se asimila y se nutre de algunos elementos, factores, determinaciones, condiciones, ideas, conceptos, como posible etapa preparatoria de algunos saberes previos; como segunda etapa ó momento, al proceso de la FIGURACIÓN, como proceso intermedio y de función mediadora, en el cual se inicia la formalización, desde lo que se imagina o se figura, hasta lo que compone, delinea y forma; en donde se deciden partes ó elementos, y se suceda un intercambio simbólico; y como tercer momento, se refiere a este complejo proceso de CON-FIGURACIÓN, que se desarrolla como el posible paso de lo ideal a lo material, como concreción física del objeto de diseño; aclarando que a este último se le han atribuido tres fases dentro de este mismo momento, pero se centrará la atención sólo en la primer fase de esa llamada con-figuración, que atenderá al diseño de modelos, como una producción gráfica, el proyecto.

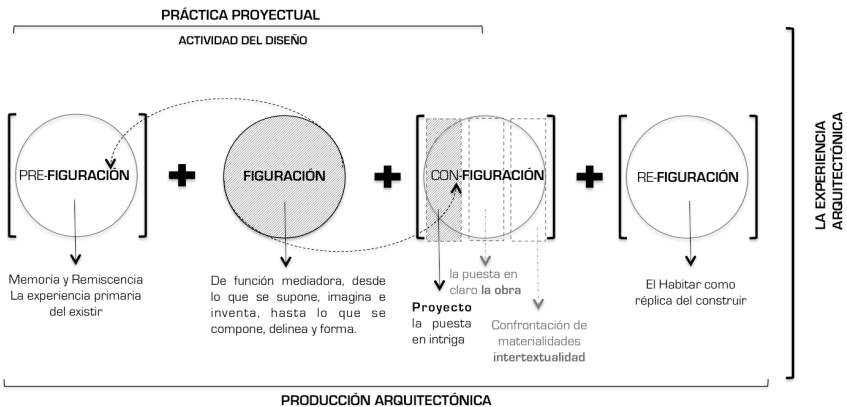
Condición que se relaciono de forma intuitiva cuando se reflexionaba sobre la estructuración de este texto que conforma el escrito de este documento llamado tesis, el cual, en coincidencia y similitud pero que no sinonimia; lo que partió de una condición sumamente intuitiva encontró cierta solidez y no certidumbre a partir de las observaciones hechas por Paul Ricoeur⁶, considerando algunas de sus interesantes observaciones, pero asimiladas ó apropiadas y adaptadas en el discurrir propio de este documento; en donde se propone un posible acercamiento al estudio de lo que acaece con el sujeto y su experiencia; del como se percibe; con la intencionalidad, de impulsar *a posteriori* y sí el escrito del documento lo permite, establecer una posible relación en

⁶ Sugerido por el Mtro. en Arq. Héctor García Olvera, en sus observaciones sobre el desarrollo de este escrito, invitándome al conocimiento de su diálogo, que es expuesto en su documento **Del habitar y el construir y de la relación de lo textual, lo temporal, el relato, la narrativa y el diseño arquitectónico**, *Héctor García Olvera-Miguel Hierro Gómez*, de su texto *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-antropológico*; cuyas observaciones me condujeron a revisar el documento traducido del original, en *Architectonics mind, land & society*.

las acciones del diseño; para intentar descifrar si en su calidad experimental, se puede lograr disminuir la riesgosa transición, muda o cambio de sus espacialidades. [ver esquema 1 y 2].



ESQUEMA 1. A partir de los planteamientos de Paul Ricoeur



ESQUEMA 2 . El que se propone y sobre el cual se guiará la exploración para enfrentar sus múltiples coincidencias; así también, como se evidenciará la evolución del mismo esquema, aclarando que lo que se pretende es sólo un acercamiento a la primer fase de configuración.

Asimismo esta condición se suscita un tanto embrionaria ya que también ha precisado sus muchas dificultades, tropiezos y crisis; es decir, este documento explorador, se encuentra en pleno desarrollo inserto en sus momentos exploratorios intentando alcanzar cierta madurez; en ese sentido, es así como el propio escrito también se manifiesta en un proceso; en otras palabras, bajo una condicionante oscilatoria ubicada en momentos que posibiliten un posible acercamiento de su proceder; que como proceso, o conjunto de fases sucesivas, se nos propone como una evolución con la finalidad de algo, y no de la conclusión en sí de las cosas; de esta manera, se sospecha, se supone y se intuye, que los procesos no concluyen; pero sí, nos conducen por un camino, propiciando cierta dirección, ruta y hasta cierto punto, un sentido.

De cualquier modo, se expone que la constitución misma de este escrito exploratorio, dispone un carácter inacabado; en donde, sus procesos se encuentran sometidos a la misma idea de transformación constante; condición misma, que es vincula en su calidad de supuesto con el diseño arquitectónico; ya que también, son el resultado de una secuencia productiva un proceso no tan claro pero definido y determinado por una serie de agentes; en otros términos, ese mismo diseño arquitectónico, se encuentra inserto en el mismo proceso de producción humana; en un paradójico ir y venir constante en donde una alimenta al otro y se retroalimentan constantemente. Si bien se han propuesto a este punto algunas consideraciones sobre el diseño; éstas lejos de ser certidumbres, se encuentran enunciadas en un tono titubeante; es decir, nos encontramos ante la incertidumbre de los entendimientos, pero en cierta medida marcan la pauta para poder guiar la exploración pretendida de este documento llamado tesis.

Finalmente, es como se llega al siguiente acotamiento por etapas embrionarias, de este documento tesis, cuyas notas interactúan entre el fenómeno perceptual y las actividades cuya finalidad sea este proceso de ideación ó concepción y de plasmación material, como en este caso del diseño, y su prometedor acercamiento a su condición adjetivada como arquitectónico; asimismo se escudriña, ó indaga un acercamiento a sus procesos complejos para la producción de la forma ó en la forma, así como las dimensiones perceptivas y su

influencia en el ejercicio del diseño ó si se quiere en la actividad proyectual; es decir, en los complejos procesos productivos de su hacer, como conformación que suponen construcciones hipotéticas de la pretendida estructura, organización ó configuración de la forma ó en lo formal, del objeto.

Sentado esto, los momentos exploratorios que conforman la siguiente investigación son los siguientes:

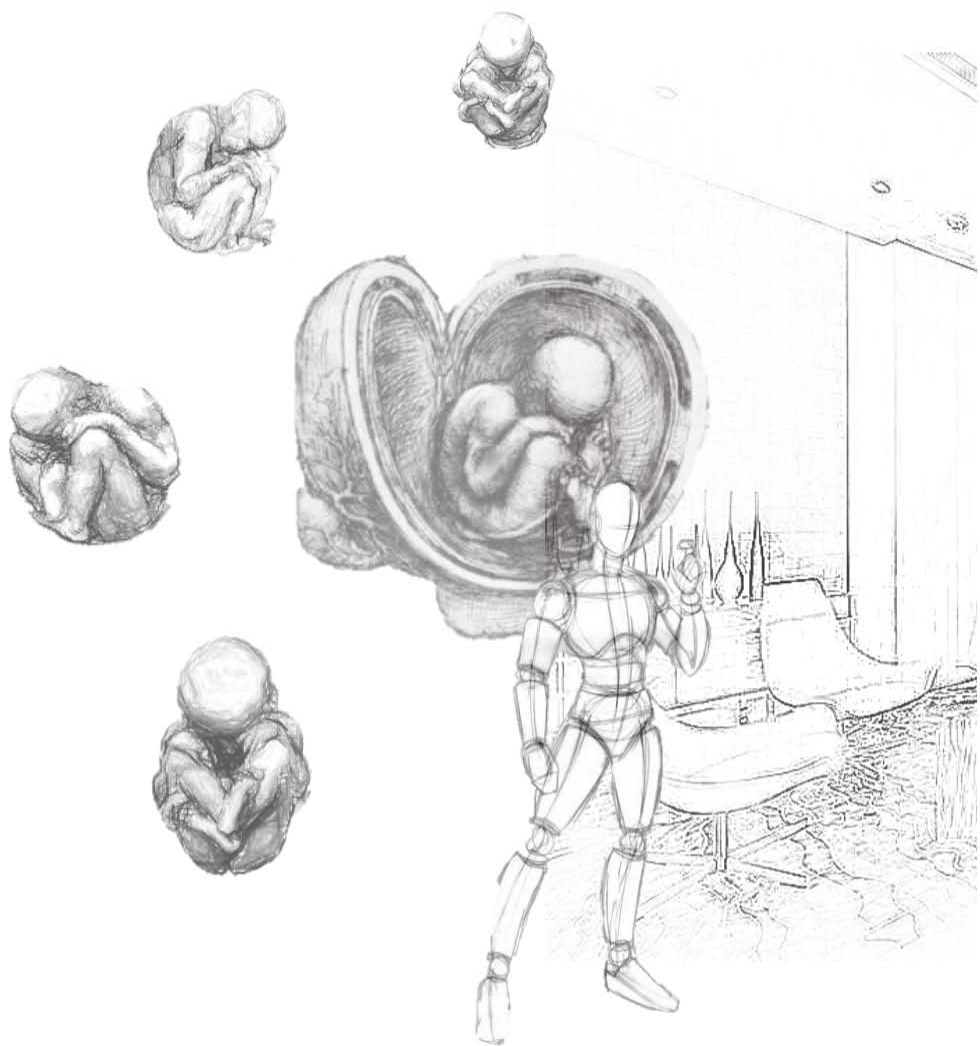
MOMENTOS EMBRIONARIOS EXPLORATORIOS.

La teoría del diseño es como una teoría invertida del conocimiento. Mientras que la teoría del conocimiento es una teoría de cómo es percibida y entendida la realidad y de cómo se adecuan nuestras ideas con la realidad externa; la teoría del diseño es una teoría de cómo la realidad es producida y cómo las ideas y la experiencia pueden dar forma a una realidad externa.⁷

JOSÉ LUIS RAMÍREZ

⁷ Con la debida aclaración, que no se pretende hacer una teoría del conocimiento; ni mucho menos una teoría del diseño; sólo es un acercamiento rumbo a un posible entendimiento de lo que acaece en su proceder.

CAPÍTULO I



Primer momento exploratorio
LA PRE-FIGURACIÓN



1.0 LA PRE—FIGURACIÓN: LOS MECANISMOS DE PERCEPCIÓN EN LO HUMANO Y SUS EXPERIENCIAS VIVENCIALES.

“...en verdad, el no saber como se constituye nuestro mundo de experiencias, que es de hecho lo más cercano a nuestra existencia, es un escándalo. Hay muchos escándalos en el mundo pero esta ignorancia es uno de los peores...”

H. MATURANA Y F. VARELA

Con este epígrafe me resulta prudente entablar el primer acercamiento que se sucede en esta exploración; buscando una aproximación al posible entendimiento, de la estructura, organización y disposición de nuestras experiencias ante el mundo ó en el mundo; además, averiguar el proceder del funcionamiento neuro-psico-biológico de la percepción humana; la cual resulta de primordial importancia para nuestro conocer y proceder en este documento; en ese sentido, este movimiento u oscilación, implica aproximarnos a los procesos cognitivos con los que los seres humanos averiguamos la naturaleza, las cualidades y las relaciones de las cosas, pero a través de la experiencia perceptual; es decir, se pretende desarrollar un primer acercamiento sobre la condición humana y sus procesos perceptuales en el enfrentamiento y conocimiento del mundo con la realidad, sea esta lo que presuntamente se sugiera ser.

Pero antes de comenzar a conocer sobre la condición senso-perceptiva, resulta necesario esclarecer, que esta también surge y se vincula desde la intensión de explicitar; a que se refiere este primer acercamiento que se denominó pre-**figuración**, que abarca el ámbito de la pre-comprensión de la experiencia vinculada a la vida cotidiana; es decir, esta se plantea asociada con las estructuras de la experiencia humana que enlazan acciones con afecciones; de este modo, esta primera fase se entenderá, como un proceso previo ó preparatorio de nutrición y asimilación en su pre-comprensión vivencial; momento de asociación de ideas, posiciones, opiniones, criterios, imágenes, etcétera; pero también, en forma paralela como un momento de relación previa de la génesis y proceso de la formación de ideas o de la ideación; como productora de procesos cognitivos complejos; en donde interviene: la inventiva, la imaginación y hasta la creatividad.

En ese mismo tenor, e intentando aclarar su actuación desde su acepción; encontramos que el sustantivo pre-figuración proviene del latín “prae-figurāre”, que se encuentra íntimamente relacionado o vinculado con su acción; es decir, con el verbo pre-figurar, y este se refiere a imaginar ó representar anticipadamente alguna cosa, elemento u objeto; de suerte que, si atendemos esta condición se podrá definir como el proceso previo o preparatorio de con-figuración mental, con el que inicia este complejo proceso del diseño, ó en el diseño; es decir, este momento se entendería como el de ideación y reflexión previa o primigenia, con el objeto de su actividad; en donde también, se establecen procedimientos, tácticas o estrategias de aproximación; en cuyo caso, se presumiría como un momento de anticipación que interviene en la producción de la posible forma de un objeto considerado arquitectónico.

Bajo estás nociones y en la búsqueda de su hacer, Paul Ricoeur propone un inquietante punto, respecto a este proceso pre-figuratorio o de pre-figuración; como un posible elemento del proceso de diseño, pero más en su actuar sobre su condición adjetivada como arquitectónico; es decir, del diseño arquitectónico; pero no de manera directa, sino que inicialmente, se sitúa en una profunda conexión, entre el tiempo narrado y el espacio construido; como aquella “lectura” de memorias que vivifican el pasado con nuestro presente; evocándonos a las experiencias vivenciales humanas de carácter perceptivo; ó como propone el Mtro. en Arq. Héctor García Olvera: “...de las temporalidades narrativas y la espacialidades construidas...”⁸. En ese peculiar sentido, la observación sobre su entender, parte del análisis en paralelismo de lo que acaece en el tiempo y el espacio; cuyo denominador común es lo humano; es decir, nos induce a conocer cómo se relacionan los seres humanos con el mundo; ya que *la noción de experiencia con Ricoeur, se da a partir de un campo que se sujeta en un primer nivel, a la percepción y la vivencia, en su orden pre-comprensivo*; que para pasar a la comprensión exige la tarea interpretativa del lenguaje; de está manera, no parte directamente del proyecto arquitectónico, sino de la

8 Del habitar y el construir y de la relación de lo textual, lo temporal, el relato, la narrativa y el diseño arquitectónico; **Héctor García Olvera–Miguel Hierro Gómez**, de su texto: *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-anropológico*, vol. I.

experiencia arquitectónica que se suscita en un espacio y un tiempo, ya que *“...antes de todo proyecto arquitectónico el hombre ha construido porque ha habitado...”*; estableciendo que el acto de construir se ajusta a la necesidad vital de habitar; aproximándose al binomio habitar-construir.

Con “el construir”, nos vincula a la producción del objeto considerado arquitectónico; es decir, del proyecto “arquitectónico” plasmado en piedra; y con el habitar (en este peculiar caso), a la posible experiencia del sujeto en la materialidad arquitectónica; en otras palabras, de la experiencia en el objeto considerado arquitectónico; siendo esto así, es como llega al punto clave de este documento ya que se plantea que es “el habitar” lo que el proyecto arquitectónico rediseña y que nosotros re-leemos; condición que parece devenir de la experiencia, más aún, de la experiencia arquitectónica, que por el curioso rodeo permite realizar la siguiente cuestión: ¿será qué, en la producción del diseño adjetivado arquitectónico se suscite una relación entre el fenómeno perceptivo y la experiencia vivencial?; es decir, si a partir de la experiencia vivencial se suscita el fenómeno perceptivo, ¿qué implicaciones tiene esta experiencia vivencial en el proceso de diseño y más aún en el hecho arquitectónico?

Anotemos, que se ha entendido este momento en el diseño, como un proceso previo de nutrición y asimilación; como ingenioso momento de asociación de ideas de este proceso de anticipación temporal de lo formal, o mejor dicho: de antelación de lo formal; pero manteniendo una íntima conexión y aproximación a su adjetivación arquitectónica; partiendo de la producción arquitectónica, cuya observación surge de la condición del espacio construido entendido como: *“...una especie de mezcla, entre lugares de vida, que envuelven al cuerpo viviente, y un espacio geométrico en tres dimensiones en el que todos los puntos pueden pertenecer a cualquier lugar...”*⁹; es decir, en la mezcla y diversidad de los lugares de vida se pudiera manifestar la producción arquitectónica como sólo una parte de aquel espacio construido y no como su totalidad.

9 ARCHITECTONICS, mind, land & society, **ARQUITECTURA Y HERMENÉUTICA**, primera parte: *Arquitectura y Narratividad*, **La prefiguración**, Paúl Ricoeur.

Con estos supuestos conviene advertir, que basado en la propuesta de Ricoeur esta nombrada pre-figuración, debería ser vinculada a la idea del acto de habitar; ya que está intuitiva noción de nutrición, subsistencia y pervivencia, plantea la existencia de unas reminiscencias heideggerianas del habitar y construir; notando que la reminiscencia, trae consigo ese recuerdo de la primera esfera que posiblemente se llevo a habitar; que posteriormente se manifiesta en una condición invertida con el propio acto de construir; en donde se previene, que en esta primera fase: el habitar, es la pre-suposición del construir; es decir, de pre-suposición, porque todo relato pre-supone tanto de parte del narrador, como de su receptor; y la segunda fase, el construir, que pasa a encargarse del habitar¹⁰.

Así, el acto pre-figurador ó de pre-figuración del diseño ó en el diseño, se supondrá para este estudio, como un complejo proceso previo de nutrición ó asimilación; un ingenioso momento de antelación de lo formal, cuyas experiencias senso-perceptuales ancladas profundamente a su condición intersubjetiva, devienen de la experiencia y pre-suposición del construir; de esta manera, este supuesto nos conduce a la primera observación de este momento exploratorio; en donde, se suscita como eje primario o central, conocer sobre la condición perceptual de lo humano, como una posible apertura, una aproximación a las entendederas del como se efectúa esa coexistencia entre ese ente o entidad corpórea, con los objetos ó cosas en el mundo o su mundo; para derivarlo a lo que acaece en esa primera esfera de espacialidades humanas y su posible relación o vínculo con las consecuentes espacialidades construidas que se presumen como producto de un hacer en la producción arquitectónica.

De este modo, esta primera etapa (o momento); es contenida por una serie de fases, que se han planteado por el sinuoso camino recorrido

10 En otros términos, el Mtro. García Olvera, expresa: *"...la prefiguración ó la antelación de lo formal, de lo ya relatado y conversado, del recuerdo del lugar habitual de la vida cotidiana y la abstracción forjadora de la forma literaria, vinculada a la idea central del hecho de habitar que ha de devenir de la experiencia y la presuposición del construir..."* **Héctor García Olvera-Miguel Hierro Gómez**, de su texto *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-antropológico*, vol. I, pág. 80.

en nuestra condición exploratoria; es decir, antes de conocer lo que acaece en las primeras espacialidades del existir, resulta prudente señalar como funciona este proceso perceptivo; a qué obedece, de qué o de quienes depende; así como también, cuál es el posible vínculo que pueda tener la percepción con aquel otro complejo término como es el espacio; en cuyo caso, conocer sobre el espacio también resulta primordial en la confrontación de espacialidades, ya que como se ha dicho, se suscita una posible conexión entre las espacialidades producidas a partir de la expresión arquitectónica y aquellas espacialidades primigenias del existir.

Es por ello, que el fenómeno perceptivo funge como condicionante primigenia en el conocer, ya que esta nos proporciona la estructura, actitudes y patrones de comportamiento en sus vivencias de aquel ente ó entidad corpórea perceptiva en coexistencia con los objetos ó cosas en el mundo o su mundo; lo cuales posiblemente nutran, influencien ó intervengan en el crecimiento y desarrollo de su vida diaria; más aún, que estos influjos tengan alguna contribución en el complejo proceso de producción del diseño adjetivado arquitectónico; además de considerar, cuál es la posible relación que se suscita con el espacio; por consiguiente: lo espacial, la espacialidad, lo espacializado y lo espacializante, e inclusive aquellos otros términos como lo habitable y la habitabilidad, que algo tengan que ver con eso que se dice como diseño arquitectónico; así para el entendimiento de esta condicionante central, se proponen las siguientes fases para intentar lograr una aproximación:

1.1. La exploración de la mente humana y el proceso perceptual.

un primer acercamiento

"...lo que más perturba al hombre, no son las cosas, sino sus opiniones y figuraciones sobre las cosas..."

EPICTETO

De principio habría que aclarar que las notas que se desarrollan en esta primer fase, se realizan algunos acercamientos, con la pretensión de que el escrito sea orientado a la posible explicitación del cerebro, la mente y la conciencia humana; de este modo, se busca esbozar su intuitiva relación, ó interrelación; entre los procesos cognitivos, relacionados a la exploración del mundo o su mundo; por ello, se pretende un primer acercamiento sobre el cómo conocemos, bajo esta condición biológica cerebral humana perceptual; así como también, plantear el posible principio del como nos acercamos a esta realidad; una búsqueda una exploración, un tanto preparatoria sobre el funcionamiento de los sentidos y las percepciones.

Ignacio Morgado, nos propone que el conocimiento que tenemos del mundo no es absoluto pues depende del cerebro, como entraña, miembro u órgano que adquiere ese conocimiento a través de la mente; asimismo, al discurrir sobre la mente implica hablar de los sentidos, de las percepciones y de los procesos cerebrales que la llenan de contenido y la enriquecen; de manera que, en su discurso nos advierte, *"...antes que nada somos nuestro cerebro y la mente que el crea..."*; agregando, *"...sólo, lo que ellos son capaces de percibir o conocer, no nos es ajeno, lo que no existe en nuestra mente, no existe para nosotros..."*¹¹. Está reflexión, de momento me recordó un interesante documental sugerido por el Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez, denominado ¿Y tú que sabes?; en dónde se manifiesta que el cerebro sólo fija lo que es capaz de ver, mediante la combinación de patrones ya existentes en nosotros y su condicionamiento; de este modo, para intentar esclarecer esta anotación, se nos explica y relata, una fascinante historia al respecto:

¹¹ Ignacio Morgado Bernal, reconocido experto en neurociencia, de su texto, **Cómo percibimos el mundo**, una exploración de la mente y los sentidos.

“...Cuando los supuestos conquistadores llegan del viejo mundo, en sus respectivas embarcaciones; curiosamente, los indígenas no eran capaces de ver embarcaciones porque aquello nunca lo habían visto, al ser algo tan distinto; mejor aún, se propone que en su cerebro no había ningún conocimiento y ninguna experiencia al respecto de que era una embarcación ó carabela; por lo que, en principio aquel llamado schaman¹², comienza a notar ondulaciones en el mar pero ningún barco, después de días de meticulosa observación, logra ver un barco; de este modo, como todo mundo confía en él, sólo después de su explicitación son capaces de ver lo distinto...”¹³

A partir de ello, se abre una cuestión ¿qué es la realidad, lo que vemos con los ojos o lo que articulamos con el cerebro y la mente?; veamos que el cerebro humano, se trata de un órgano con la capacidad de combinar, asociar y almacenar información de diferente procedencia¹⁴; es decir, se comunica con el resto del cuerpo mediante nervios; no obstante, resulta esencial mencionar en términos de Morin, que este es triúnico; es decir, que el cerebro se integra por una triada que convierte a los seres humanos en seres instintivos, racionales y emocionales¹⁵; en donde, estos componentes cerebrales, controlan el funcionamiento corporal y generan estados mentales propios de la especie humana.

Así mismo, al reflexionar sobre nuestra propia existencia, y el mundo que nos rodea, todo lo que sentimos, real o imaginario, forma parte de nuestra mente; en donde está mente, parece ser una entidad subjetiva, escurridiza y misteriosa que nos permite ser, humanos y no otra cosa; en otras palabras: *“...la mente, más que el cuerpo, es lo más propio y*

12 Chamán, Xaman o Schaman, del verbo scha, "saber", es un individuo al que se le atribuye la capacidad de modificar la realidad o **la percepción colectiva**.

13 Documental en línea: <http://www.youtube.com/watch?v=PL50Q0DoWag>.

14 Este denominado almacenamiento, no se refiere a un contenido objetual tangible y que se encuentre estático, sino suponen procesos en movimiento y transformación.

15 Edgar Morin, Los siete saberes necesarios para la educación del futuro, cap. III, enseñar la condición humana.

*familiar que tenemos, aquello con lo que más nos identificamos...”*¹⁶, aclarando que esta mente no es un añadido al cuerpo o diferente a él; sino una manifestación inseparable de este; revelándose, que la mente es un conjunto de funciones del cerebro; así, aunque se pueda admitir que algunos contenidos del ambiente pasan ó son capturados y asimilados por este órgano “el cerebro”, y que posteriormente pasan a ser parte de “la mente”; no se puede asegurar que esta mente, pueda estar en algún lugar; más aún, resultaría un tanto absurdo suponer que se encuentra en el cerebro.

De modo que, esta mente es un producto no separable, y no se puede localizar o ubicar en algún sitio en particular; es más, reitera, que es una función y las funciones no se localizan en ninguna parte; es decir, *“...lo correcto no es decir que la mente esta en el cerebro, ó fuera de él; sino, la mente es una función del cerebro en interacción con su entorno...”*; y para su pronta y conveniente explicitación expone como ejemplo esta observación: *“...sería absurdo decir que el movimiento está en las piernas cuando andan; lo correcto es decir, el movimiento es lo que hacen las piernas cuando andan...”*¹⁷. Esta inquietante observación para explicitar el hacer; se anoto con el propósito de construir este supuesto que surge a partir de su insinuante observación; que sin pretender caer en lo incoherente plantearía: el diseño, no es eso que está en el objeto producto de su actividad en su materialidad gráfica o física; sino que, el diseño es lo que se hace cuando se procede en su actividad; ó en otras palabras, provocadas por esta anotación, de los procesos que operan en el cerebro como materia objetiva, a los resultados producto de la imaginación subjetiva en la mente, que tienden a objetualizarse.

Ahora bien, se observa que numerosos procesos mentales se suceden y tienen lugar de manera consciente e inconsciente; en algunos de esos procesos, se encuentren las percepciones; pero en ese sentido, ¿qué es ser consiente ó qué es eso de la conciencia?; basado en los apuntes

¹⁶ Ignacio Morgado Bernal, **Cómo percibimos el mundo**, una exploración de la mente y los sentidos.

¹⁷ Ídem.

de Morgado, se expone: *“...la conciencia no es un producto o algo que fluye en el cerebro, sino un estado de la mente que sirve para darnos cuenta, de las cosas que pasan por ella, aunque no de todo lo que pasa en ella...”*; es decir, supone que esta conciencia, es el estado más crítico de la mente, ya que todo lo que somos empieza y acaba en ella; de manera que, con ella somos capaces de notar nuestra propia existencia y el mundo en que vivimos; en otros términos, *“...en buena medida, la conciencia consiste en pensamientos sobre pensamientos, es decir, su naturaleza es reflexiva...”*¹⁸. Condición que se suscita en conjunción a ese denominado fenómeno recursivo, recurrente o por recurrencia, con Michael C. Corballis quien expresa: *“...la recursividad es la capacidad de incluir pensamientos dentro de otros pensamientos, que es lo que nos permite tener conciencia del paso del tiempo, pensar en nosotros mismos y en los demás...”*¹⁹.

Bajo esta postura, consideremos que la conciencia es un fenómeno que acaece espontáneamente, se manifiesta y no se cuenta con alguna especie de dispositivo para controlarla; porque, ya que sea lucido consciente, ó dormido o anestesiado inconsciente, esta prevalece, domina y se impone; un fenómeno, que no se puede controlar; entonces, la conciencia sería un estado de la mente generado por la corteza cerebral mediante procesos de recurrencia; de modo que, ésta profunda interrelación cerebro—mente—conciencia; nos permite darnos cuenta de nuestra propia existencia, de que somos un ente pensante ubicado en los límites de nuestro cuerpo; es decir, somos: *“...una mente en un cuerpo del que depende esa misma mente...”*²⁰; y por medio de este cuerpo, es como el sujeto o entidad corpórea, es capaz de percibir ó experimentar en el mundo o en su mundo; es decir, las percepciones

18 Ídem

19 Michael C. Corballis, neurocientífico de la Universidad de Oakland, de su texto **“La mente recursiva”**, sostiene la tesis de que la mente recursiva de los humanos fue la que hizo posible el origen del lenguaje, del pensamiento y de la civilización; la capacidad de recordar episodios del pasado y de imaginar acontecimientos del futuro; y hasta la capacidad para entender lo que tienen los otros en su mente, y esto como modos de pensar recursivos.

20 Ídem.

son una producción del cerebro y de la mente humana; y estas no existen fuera de nuestra mente; ó en otras palabras, la información es recogida en la mente por medio del sistema sensorial, que fluye a través del sistema nervioso corporal o corpóreo, al cerebro; en donde este último, sólo interpreta señales electroquímicas, y no percibe.

Esta enunciación abre la brecha a la ansiada cuestión ¿qué es la percepción?; aunque ya se ha intentado tener un acercamiento; veamos que escudriñando un poco sobre su acepción, se reveló que la noción de percepción, se deriva desde su raíz etimológica del término latino “*perceptio*”, compuesta del prefijo “*per*” como *intensidad*, el verbo “*capere*” como *capturar*, y el sufijo “*tio*” como *acción y efecto*; es decir, como *la acción y efecto de capturar bien las cosas*, y describe tanto a la acción como el resultado ó consecuencia de su acción “el percibir”; en otras palabras, de tener la capacidad para recibir mediante los sentidos: las imágenes, impresiones ó sensaciones, para comprender ó conocer algo; es decir, se podría primigeniamente considerar, como percepción, al proceso cognitivo ó cognoscitivo, a través del cual, las personas son capaces de comprender su entorno y actuar en consecuencia a los impulsos electroquímicos que reciben a través del cuerpo; o bien, de entender y organizar los estímulos generados por el ambiente que afectan su entidad corpórea y darles un sentido.

Por otro lado, la idea de percepción explorada desde su acepción psicológica, sugiere un fenómeno de carácter mental provocado por la excitación procedente de las sensaciones en los sentidos²¹; como *una sensación bajo su aspecto cognitivo y representativo*, en su carácter, *figurativo, simbólico, imaginario, o ideográfico*, compuesta de sensaciones actuales y remotas; así, a partir de los estímulos el hombre descubre, organiza y recrea la realidad, adquiriendo conciencia del mundo que nos rodea por medio de la percepción.

²¹ Escudriñando sobre los sentidos que intervienen para este conocimiento o reconocimiento; se reveló que a los cinco sentidos clásicos se les llama: **exteroceptores**, que captan la información del mundo exterior; pero también existen, los **interoceptores**, que son los que reciben la estimulación interna procedente del organismo y se encuentran localizados dentro del cuerpo; los **propioceptores**, músculos, articulaciones y tendones se encargan de las respuestas musculares y por último los **nocioceptores**, que informan sobre el dolor.

Entonces, la percepción pertenece al mundo individual interior, y también al proceso psico-biológico de la interpretación, el conocimiento de las cosas y los hechos de coeficiente social; en otras palabras, el ser humano tiene que entrar en juego con todos sus mecanismos internos y externos disponibles para estructurar la experiencia; es decir, establece el primer contacto con su entorno a partir de las sensaciones; y es así, como generalmente bajo el nombre de sensaciones, que da el nacimiento a las percepciones, que consisten en una toma de conciencia de los sucesos exteriores. De esta manera, todo conocimiento del medio exterior e interior, proviene de la descodificación y de la interpretación de la diversidad de mensajes que manan de los diferentes receptores sensoriales repartidos a través de todo el cuerpo, por las impresiones que se producen en nuestros sentidos.

De cualquier manera, estas sensaciones somáticas o corporales; según Morgado, no son otra cosa que la lectura que la mente consciente realiza de las representaciones cerebrales del mundo externo en el que vivimos; pero este, no registra todo lo que hay fuera de nosotros; sino que, este selecciona lo que le es más importante para la supervivencia y la reproducción; en donde, lo demás pasa a segundo plano; en otros términos: *“Todas las percepciones son a la vez traducciones y reconstrucciones cerebrales, a partir de estímulos o signos captados y codificados por los sentidos”*²².

Hemos pretendido realizar un primer acercamiento sobre el como conocemos bajo esta condición *neuro-psico-biológica* cerebral humana; y un tenue principio del como nos acercamos a esta realidad; y de como se sucede un hecho perceptivo primigenio, biológico ó neurofisiológico; pero este proceso se encuentra sometido a un proceso complejo interpretativo que lo sitúa lejos de ser puro; atendiendo esta última enunciación, Merleau-Ponty en casualidad a esta reflexión manifiesta: *“...renuncio pues a definir la sensación por la impresión pura...”*; agregando, *“...ver es poseer colores o luces, oír es poseer sonidos, sentir es poseer unas cualidades...”*; pero la cualidad,

²² Edgar Morin, los siete saberes necesarios para la educación del futuro, cap. 1.

no es un elemento de la consciencia, sino *una propiedad del objeto*²³.

Esta condición que la percepción viene acompañada de lo que ya se sabe o se conoce; se vincula en coincidencia con Norwood Russell Hanson quien a voz de Tudela plantea: “...*la observación esta cargada de teoría, es decir, de sistemas conceptuales que imbrican en los procesos perceptivos y que tienen que ver con lo que se sabe...*” y en ese mismo sentido, con lo que se cree que se sabe; o parafraseando a Tudela, la hazaña ó suceso perceptivo viene impregnado de sentido desde su constitución misma; es decir, “...*la observación parece pues consistir en la asimilación por parte de un sujeto de una realidad que no viene totalmente impuesta por el objeto observado, sino que es, al menos en parte, producto de una organización o estructuración operada por el sujeto...*”²⁴, condición a la que también alude Merleau-Ponty al exponer, “...*la percepción más elemental ya esta cargada de un sentido...*”; es más, propone: el algo perceptivo, esta siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un campo; es decir, una región homogénea sin ofrecer nada que percibir, no puede ser dato de ninguna percepción.

Tudela expone que no todo es impuesto por el objeto; sino que también, dependiente de la estructura del sujeto; condición que me permite vincular con H. Maturana y F. Varela²⁵, quienes nos exponen que los

23 Merleau-Ponty expone, que en la pretendida evidencia del sentir, no se funda en un testimonio de la consciencia, *sino en el prejuicio del mundo*; es decir, creemos saber lo que es ver, oír y sentir, porque la percepción nos da desde hace mucho tiempo, objetos coloreados o sonoros y al querer analizarlos, transportamos esos objetos a la consciencia, cometiendo acorde a la postura psicológica, el llamado error de la experiencia, es decir, *suponemos en nuestra consciencia de las cosas, lo que sabemos esta en las cosas*, Maurice Merleau-Ponty, **Fenomenología de la percepción**.

24 Tudela Fernando, **CONOCIMIENTO Y DISEÑO**, Cap. VII, patrones de descubrimiento: donde la observación pierde su virginidad, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco; ó **U. A. M.** Xochimilco.

25 Humberto Maturana R y Francisco Varela G. Biólogos chilenos de su libro: **El árbol del conocimiento**. *Las bases biológicas del entendimiento humano*. 1ra edición Buenos Aires lumen, 2003 en versión digital se anexa el Link: <http://es.scribd.com/doc/132247642/El-Árbol-Del-Conocimiento>.

estados de actividad neuronal son gatillados por las distintas perturbaciones y que está determinado en cada persona, por su estructura individual y no sólo por las características del objeto perturbante; situación que por su enunciación misma, condiciona dos factores que se interrelacionan y ayudan a la construcción de susodicha experiencia; es decir, desde este principio, ya se deja entre ver de manera primigenia, la profunda interrelación existente entre dos estructuras en disimilitud lo que se percibe y el que percibe²⁶; en otras palabras, la estructura de lo percibido, así como la estructura de quien percibe influyen en la construcción perceptual, pero aclarando que nuestra experiencia está amarrada a nuestra estructura en una forma indisoluble.

Maturana y Varela nos exponen: “...no vemos el espacio del mundo, vivimos nuestro campo visual; no vemos los colores del mundo, vivimos nuestro espacio cromático...”; en ese sentido, no podemos omitir que existen otras condiciones inseparables que determinan las pretensiones perceptuales; es decir, de manera independiente a nuestras capacidades visuales; también se manifiestan las socio-culturales; como aquella relación intersubjetiva que permite el intercambio de ideas, y pensamientos que posibilitan la construcción de *un conocimiento*; de este modo, no podemos separar nuestra historia de acciones biológicas con las acciones sociales del cómo nos aparece ese mundo; aunque, resulta innegable que estamos en un mundo, y ese llamado mundo también existe independiente de nuestra entidad corpórea.

De este modo, bajo nuestra condición interpretativa humana, ese mundo es dependiente de nuestras significaciones perceptivas para su conocimiento y su pretendida comunicación; así, diferentes personas tienen diferentes cualidades perceptivas conscientes ante los mismos estímulos; ya que el cerebro, hace una identificación o valoración de

26 Condición que es anunciada en simultaneidad por Ramachadran cuando propone entender, las dos rutas que se suceden en el cerebro para el conocimiento o reconocimiento, que se identifican: **la de qué** (el objeto) y **la del cómo** (el sujeto), V.S. Ramachadran y Sandra Blakeslee. **Fantasmas en el cerebro**. Los misterios de la mente al descubierto. Cap. 4. pág. 111.

manera diversa; que a su vez, es dependiente de la experiencia y conocimientos tanto individuales como colectivos.

Pero el hecho que se tengan esas diferencias estructurales corpóreas y hasta sociales; no representa algún problema práctico siempre y cuando, se denomine a lo percibido de la misma manera (tal y como verdaderamente ocurre); ya que en la convención, acuerdo o convenio, se logra la comunicación, el conocimiento e inclusive los no entendimientos determinados por la historia de sus acciones en su relación intersubjetiva; de cualquier modo, lo importante es que la comunicación y el posible acuerdo, se mantengan estables, aunque no se sienta lo mismo bajo los estímulos perceptuales; sino que aquel estímulo perceptual condicionado por alguna circunstancia, sea denominado de la misma manera, o su semejante.

Finalmente, la autoconsciencia es la que nos permite estar ubicados en los límites de nuestro propio cuerpo, siendo la mente quien genera dicho sentimiento; mediante la integración multi-sensorial y unitaria que produce nuestro ente corpóreo, o como enuncia Samuel Beckett, en su película llamada film fábula *Tusquets*, “...*ser es ser percibido...*”²⁷; así, la percepción que tenemos de nuestro cuerpo es excepcionalmente coherente, en correspondencia a lo que se ubica en relativa cercanía ó proximidad; dependiente de su condición multi-sensorial corpórea; es decir, la percepción del propio cuerpo, nos indica, parafraseando a Morgado, que el tamaño que percibimos del mismo, influye poderosamente al tamaño que atribuimos, al mundo que nos rodea, ó en otras palabras, “...*el tamaño que percibimos de nuestro propio cuerpo, nos sirve de referencia métrica para evaluar el tamaño y las distancias, de nuestro entorno...*”²⁸.

Así, esta última anotación de manera primigenia, va dirigida al comportamiento referencial espacial humano; o mejor dicho, en una

27 Film *Fábula Tusquets*, (de Samuel Beckett), en donde claramente se manifiesta el miedo a percibirse a sí mismo, o que los demás perciban su condición corpórea; en donde se anota: “...**aún cuando se suprima toda percepción siempre permanece la autopercepción...**”.

28 Ignacio Morgado Bernal, *Cómo percibimos el mundo, una exploración de la mente y los sentidos; el cuerpo prisión de la mente*.

primigenia experiencia perceptual somato-métrica, en la determinación dimensional de sus espacialidades; en donde Morgado, suscita como ejemplo aquella experiencia común de sentir como más pequeños de lo recordado, los lugares y objetos de nuestra infancia que volvemos a visitar de mayores; pero sin notar, que nuestra experiencia perceptual somato-métrica, depende un cuerpo de mayor tamaño; explicitando el aparente decrecimiento espacial de la experiencia primaria un tanto embrionaria; ya que sólo los pacientes con epilepsia localizada en el lóbulo parietal, experimentan el llamado síndrome de "...Alicia en el país de las maravillas..."; pues llegan a sentir que su cuerpo se agranda o se a chica, percibiendo también cambios de tamaño en otras personas e inclusive en objetos externos.

En ese mismo sentido, agregaría la reflexión que sostiene el Mtro. García Olvera, quien también sugiere recordar a Charles Lutwidge Dodgson; que en su relato, advierte de los diversos momentos y edades en donde la experiencia perceptual espacial resulta diferente²⁹; pero además, enuncia lo propio, frente a esta experiencia primigenia, anotando: *"...aquella otra experiencia perceptual espacial, no sólo diferente por simple variedad de edad, sino también, por la variedad de contraste de la experiencia perceptual del uso y del habitar de espacialidades de diferente extensión..."*³⁰; proponiendo, que esta senso-percepción no sólo depende de su condición antropométrica; sino de su experiencia sociocultural (o intersubjetiva) que ha desarrollado a lo largo de los años en sus distintas visiones perceptuales de espacialidades; es decir, de aquella percepción asimilada, comprendida y aprehendida en sus cotidianidades y habitualidades; condición que nos invita de manera intuitiva a reconsiderar las nociones de espacio, y sus derivaciones.

29 Lewis Carroll, de su famoso libro Alicia en el país de la maravillas, citado con anterioridad, por el Mtro. en Arq. Héctor García Olvera quien propone que incursionó en el tema complicado de la diversidad de lo perceptual frente a la fantasiosa pero certera realidad; **Héctor García Olvera-Miguel Hierro Gómez**, de su texto *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-antropológico; la experiencia de lo humano espacial*, vol. 1.

30 Ídem.

1.2. De la noción de espacio, a la percepción de espacialidad,

del espacio espacializado al espacio espacializante.

"...el mundo vital significativa y significado, tal cual existe a nuestro alrededor y tal cual es presentado por nuestra mente, se nos manifiesta con y dentro del espacio..."

CISNEROS SOSA

Las nociones de espacio resultan medulares en el discursos entorno al fenómeno arquitectónico; ya que de ahí, se desprende el posible saber sobre lo que acaece en este complejo tema; pero más sobre su no entendimiento y su certidumbre que ha sido propagado e inclusive institucionalizado por la academia misma, al discurrir sobre el diseño y su cercanía a su adjetivación anotada como arquitectónico; sugiriéndose ser lo esencial en su actividad; más aún, convirtiéndolo en materia primordial y substancial del proceder del arquitecto diseñador que con ligereza se le ha atribuido la capacidad de engendrar, crear, modelar, conformar, configurar, y cuantas más adjetivaciones se le otorgan, sobre el entendido de lo que pueda hacerle a esa cosa, no tan conocida denominada como espacio³¹.

Esta condición sobre el saber de-espacio atiende a mis no exploradas certezas; ya que en lo personal, había dejado de lado un tema de suma importancia, cayendo en la certidumbre, omitiendo la importancia de su conocer; limitado por el discurso verosímil y mediático, que fue adquirido tanto en la instrucción misma como aprendiz de Arquitectura; así como también, de los discursos mediáticos y mediatizadores que lo han sugerido como elemento inherente en el proceder de aquel renombrado productor visual, deformando su saber; es por ello, que resulta prudente retomar la cuestión: ¿qué se entiende por espacio?; que sin rubor alguno se menciona tanto en la academia

31 Que también ha sido motivo de discusión, pero de más reflexión en este Taller de investigación, (la experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño arquitectónico); como condicionante primigenia para entablar un dialogo de aproximación a su conocer pero más de sus no entendimientos y sus no tan claras derivaciones.

como fuera de ella; como posible materia de uso, o hasta posible producto del hacer, de aquel presunto arquitecto; como los espacios arquitectónicos, sin señalar que es aquello que se infiere como cosa implícita *en o con* las cosas; es decir, ¿qué será lo arquitectónico del espacio?

Después del análisis preparatorio senso-perceptual, el recorrido se efectúa, como una fase en donde se involucra la visión filosófica de su conocer; de este modo, se pretende conducir la exploración recurriendo al historiar sobre el término espacio; ya que resulta prudente establecer inicialmente, que es aquello a lo que se alude con este término; para derivar su observación a: *la espacialidad, lo espacial, lo espacializado y lo espacializante*; y advertir que es un proceso, que se le atribuye o confiere centralmente a la percepción; además, se puede intuir, que la condición de lo espacial y lo espacializante, algo tengan que ver con su condición adjetivada como arquitectónico; más no, que estos sean privativos de este hacer; por otro lado, si re-ejercitamos esta condición del historiar sobre el espacio, advertiremos que se encuentra presente en el discurso del diseño y más sobre su condición adjetivada como arquitectónico; en cuyo caso no alcanzamos a distinguir que también se encuentra ceñido a su condicionante vivencial intersubjetiva; sin aclarar, la compleja relación que se suscita entre el sujeto, los sujetos, el espacio o su espacio.

Veamos como primer acercamiento; que la neuropsicología advierte, que es una condición neuro-psico-biológica la que hace que percibamos espacialmente; o como Morgado nos expone, vemos en tres dimensiones; es decir, vivimos en un mundo tridimensional, y nuestros ojos lo perciben como tal; en ese sentido, nada nos permite mejor percibir la tercera dimensión ó el relieve del mundo en que vivimos, como el hecho de tener dos ojos y no uno sólo; así, para su pronta y conveniente explicitación, sugiere comprobarlo al intentar enhebrar una aguja con un sólo ojo, y la dificultad de la actividad resultante de esta acción, explicaría de manera primigenia la pérdida de la tercera dimensión.

De cualquier modo, esta condicionante visual conocida como la tercera dimensión, nos permite apreciar en cierta prontitud lo relativo de las

distancias; así, la neuropsicología explica que esto se sucede debido a la llamada *disparidad binocular*³²; siendo esto así, esta disimilitud o *disparidad*, es transmitida desde las retinas a la corteza cerebral; para generar la percepción de la profundidad y permitirnos ver en tres dimensiones; siguiendo este planteamiento, se advierte que esta tridimensionalidad como *visión espacial* es una condición que depende de nuestra propia estructura neuro-fisio-biológica; siendo así, esta enunciación nos conduce de manera primigenia, a cómo se perciben los objetos; es decir, se puede llegar a enunciar de manera hipotética, que el ser humano no percibe de manera focalizada a menos que se le induzca a ello; sino que, se percibe de una manera esférica; de suerte que, para que este hecho se suceda; no sólo tendría que ser activado por los ojos; sino con todo el cuerpo; es decir, la corporeidad humana se coloca partícipe y parte del contexto.

Pero en un ciclo de ida y vuelta a esta primera aproximación, veamos como se llega a esta enunciación por la vía filosófica de su conocer; es decir, como segundo acercamiento, y apoyado en Armando Cisneros Sosa³³, se pretende mostrar sólo un aproximación sobre la evolución del término *espacio*; advirtiendo, que lejos de contraponer la diversidad de significaciones, sólo se puede registrar las diferentes representaciones o significados que le han otorgado algunos considerados como grandes pensadores; que paradójicamente surgen en un espacio y tiempo; cuyos planteamientos son presentados como una *visión* de algunas representaciones culturalmente determinadas en su época y no como verdades absolutas.

32 Esta llamada **disparidad binocular**, se explica con el siguiente ejemplo perceptivo: al situar uno de los pulgares enfrente de los ojos, a una distancia aproximada de 10 cm, y visualizarlo primero con un sólo ojo y después con el otro, se apreciara que perceptualmente, pareciera que el dedo se desplaza o se mueve de una posición a otra, cada vez que se cambia de ojo, y esa diferencia de localización es a la que denomina como **disparidad binocular**.

33 Cisneros Sosa, Armando, **El Sentido del Espacio**, estudio sintético de la evolución del concepto de **espacio**, pasando por Platón, Aristóteles, Galileo, Descartes, Kant y las nociones fenomenológicas de Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty; quien ha sido recomendado en las revisiones primigenias de este escrito, por el Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez.

Siendo esto así se realizará un recorrido breve en el orden planteado por Cisneros, para intentar un acercamiento sobre las nociones de espacio y su derivaciones senso-perceptuales consecuentes como la espacialidad, y vislumbrar la posible cercanía con lo espacial y lo espacializante de coeficiente social y sus implicaciones en el hábitat y el habitar humano.

Así tenemos, el pensamiento antiguo en la Grecia clásica con Platón y Aristóteles; nació, un conjunto de representaciones sobre el espacio, con influencia de siglos; Pitágoras con la mate-matización mística del mundo, estableció el carácter esférico de la tierra y desarrollo una geometría estricta; Euclides fundó con sus elementos la geometría con el soporte de Tales de Mileto y Demócrito el concepto de espacio vacío; pero la filosofía del espacio más decisiva de la antigüedad con una influencia genérica en la concepción del mundo, brotó por primera vez en los tratados aristotélicos; que partieron de la escuela griega de Platón, con el espacio geométrico; es por ello que en la academia de Platón se exigía como requisito de ingreso el manejo de la geometría; así, a la entrada de la escuela había un letrado que decía: *"...nadie ingrese aquí si ignora la geometría..."*; como celo geométrico, un instrumento para definir los cuerpos de la naturaleza, en asociación con las creencias religiosas.

Platón en "El Timeo", señalaba y afirmaba que el universo siendo de origen divino tenía formas esféricas como: la cúpula celeste; así, los grandes movimientos del sol, la luna o la esfera celeste, eran circulares; lo que significaba que eran perfectos; la esencia de esa enseñanza era el idealismo; había dividido todo en dos grandes partes, lo sensible y lo inteligible; en donde, las ideas eran de dos clases, las que nacían de la inteligencia, y las de opinión o creencia, ligadas estrechamente a lo sensible; lo fundamental, era que las ideas eran la base de un mundo teleológico (de causas finales); ellas regían y estaban antes de lo sensible; es decir, el diseño de una silla, da lugar a esa silla; pero, advertía que el mundo sensible, no podía existir sin un receptáculo, esa sustancia permanente madre de las cosas, invisible e informe, el espacio; distinguiendo otra entrada al conocimiento del espacio, "la geometría".

Aristóteles confrontaría la idea platónica de un espacio geométrico, “inteligible”, junto con la idea de un espacio interpuesto, entre las ideas mismas y el mundo sensible, teniendo como particularidades, *lo invisible, lo informe y lo eterno*; de este modo, para demoler los ideales de su maestro, levanta los cimientos de un saber concreto sobre el mundo sensible; así, nada existe en el entendimiento que no haya aparecido antes en los sentidos; no existe el vacío entre los componentes de los cuerpos; siempre hay algo entre los cuerpos, al menos aire, música, luz o espectros; por lo que admitir el espacio vacío, sería tanto como admitir la existencia del ser y del no ser al mismo tiempo; de este modo, propone al universo, como un todo en movimiento de cuerpos celestes sobre una serie de esferas concretas que a su vez se encuentran sobre el éter; en ese sentido, siempre se trata de un movimiento sobre cosas, algo concreto, objetos que cambian de lugar y que no pueden sobreponerse uno a otro³⁴.

Siendo esto así, para Aristóteles más que espacio, lo que hay son lugares de los objetos, con magnitudes y límites concretos, el topos; en cuyo caso, habría un espacio sustancial, natural y objetivo; de cualquier manera, junto con el espacio-lugar y el movimiento, el tiempo será un tercer componente en la naturaleza; veamos que, “el espacio físico”, dentro de la lógica aristotélica, era el lugar concreto en el universo visible, siempre ocupado, como evidencia externa; como lo finito y necesariamente ocupado; en ese sentido, “...*Habría que decir siempre, si las cosas están juntas, separadas, en contacto, en medio de, o son consecutivas, contiguas o continuas...*”³⁵.

34 Cisneros Sosa deja entrever una interesante reflexión, que se vincula con la idea central que se suscita en el desarrollo de este escrito: “...*Aristóteles ponía más énfasis en el proceso...*”; es decir, “...*entre la idea y su fin, existe algo, no solamente espacio abstracto, básicamente los medios o los pasos por lo que algo es realizado...*”; o como Héller diría a voz de Cisneros, “...*con Aristóteles, la idea no se limita ya, a la idea ni al resultado de su proyección; sino que se prolonga a él proceso por el que el resultado se va formando a través de condiciones diversas...*”; así el universo platónico responde a una idea mientras que el universo aristotélico responde a una idea y su proceso. Cisneros Sosa, Armando, **El Sentido del Espacio**. (pero sigamos explorando).

35 Ídem.

Atendiendo el primer pensamiento moderno con Galileo y Descartes; primeramente observemos que Copérnico, había establecido el sistema planetario heliocéntrico, con tres movimientos terrestres rotación, traslación y giros del eje, todo matemáticamente demostrado; por su parte, Galileo Galilei, es uno de los principales fundadores de los estudios matemáticos modernos y llevaría a la cumbre los embates contra las viejas creencias acerca del universo y el espacio; en donde, su posible falta había sido desbaratar el doble mundo aristotélico, sugiriendo que en realidad no hay diferencia entre el cielo y la tierra ambos son perfectos, y están sometidos a las mismas leyes, las leyes geométricas y matemáticas; adicionando, no sólo los planetas del cielo giran en círculos, sino también la tierra, como lo decía Copérnico.

Galileo levantaba una lógica, irrefutable, indiscutible y demostrable; es decir, la única que podría tener la contundencia necesaria para desplazar las viejas creencias; así, la idea galileana de espacio, era la de un espacio matemático absoluto, con principios y verdades axiomáticas; Galileo, había matematizado el espacio y el universo para arribar a métodos radicalmente reduccionistas, meramente cuantitativos; había transformado el viejo espacio teleológico y lo había convertido en un factor estrictamente eficiente, demostrable bajo la relación indiscutible, entre lo sensible, lo matemático y lo experimentado; es decir, había nacido el imperio de la *mathesis*; aunque Husserl cuestionaría ese carácter matemático de la lógica galileana y señalaría que los planteamientos de Galileo no eran verdades absolutas, eran verdades matemáticas que definían un espacio virtual, “el de la geometría”; así, un espacio de formas puras no se debía confundir con las reales.

Descartes, impondría como Galileo, la razón del cálculo matemático, y especialmente, de la lógica pura; sugería que la vista y el oído, nos engañan permanentemente; de esta manera: “...sólo estoy seguro de que pienso, sólo puedo partir de que cuento con la razón pura, el instrumento fundamental del conocimiento...”³⁶; después de la primera evidencia pienso, aparece en Descartes el mundo, detectable inicialmente por los sentidos, pero sometido al dominio de la razón; las

36 Ídem.

propiedades de este mundo sería las que fije la razón, con el sustento sensorial, pero siempre sujetas a la evidencia del intelecto; surgiendo el mundo cartesiano, como una verdad empírica certificada por el intelecto *la res cogitans*; y *la res extensa*, sería la cosa externa que existe ahí en un lugar concreto; tiene en su magnitud, su propiedad básica, su extensión es su ser; a partir de ahí la conocemos; tiene las magnitudes de la geometría: largo, ancho, alto; tres polos del espacio que la delimitan y le dan significado.

No todas las ideas cartesianas sobre el espacio físico serían demostrables; pero tenían una lógica estricta: "...si existo, existe el mundo que percibo, si lo percibo tiene extensión, sin vacío posible, lo extenso ocupa un espacio-lugar y se mueve en función de la cantidad de materia..."³⁷; a pesar de ello, Descartes dudó de la certeza de sus percepciones o tal vez, temió la censura religiosa en su texto "El mundo"; pero en otro escrito, "De las pasiones", expone: "...*las especies de conocimientos y percepciones de nuestro espíritu que, con frecuencia el alma no las produce, sino que vienen de la experiencia corporal...*"; sorprendiendo con su planteamiento; ya que según Cisneros Sosa, vincula los actos del alma y las pasiones al cerebro, en términos directamente fisiológicos; así, las pasiones serán impresiones en el cerebro de origen sensitivo, con efectos orgánicos, ajustadas a la mirada particular de la medicina de la época; es decir, el cuerpo ahora es determinante, en él se pueden leer las pasiones, las cuales se pueden conocer científicamente y eventualmente curar; cuya resonancia corporal aparece ya frente a la mirada aséptica de la ciencia.

En la modernidad de la ilustración; Immanuel Kant partía de algunos principios de la metafísica y la filosofía natural leibniziana³⁸ y sus

37 Ídem.

38 Leibniz con relación a **la percepción del mundo** tenía un componente idealista, y sugería: "...**no hay nada en el intelecto que no haya estado primero en los sentidos (...)** **excepto el intelecto mismo...**"; pero sobre todo un continuador del racionalismo cartesiano, quien además agrega un interesante principio sobre **el conocimiento**, y decía: "...el conocimiento, podía ser **intuitivo** que percibe sin ningún trabajo la conveniencia de dos ideas, **demonstrativo** que comprueba básicamente con la lógica

componentes cartesianos para arribar al problema de la naturaleza material; sugería que la evidencia mayor de la materia, es lo móvil en el espacio, destacando los primeros componentes del mundo: *materia-espacio-movimiento*; así se trata de la certeza de un espacio abierto a los sentidos, plenamente perceptible y objetivo, en el sentido de la tradición galileo-newtoniana; en donde, el espacio es el escenario de todos los movimientos posibles; de esta manera Kant dice: el espacio, en el que debemos establecer la experiencia de los movimientos es sensible; así, la base del saber es lo real a los sentidos; en donde no existe a priori posible, sólo lo que puedo demostrar materialmente; por tanto, se habla de un espacio móvil³⁹, plenamente empírico y sin reposo; en donde, al tener conciencia de mi existencia interna, necesito la externa; es decir, tengo conciencia de mi existencia en un tiempo determinado y a su vez, la existencia de mí en un tiempo implica, la existencia de las cosas reales⁴⁰.

El espacio kantiano, queda estrechamente ligado a dos naturalezas del mundo; por un lado las evidencias empíricas de la física, y por otro, a los fundamentos de la legalidad de la razón; o en otras palabras, al mundo exterior y al mundo pensante, al cuerpo y al alma; advirtiéndonos, sobre la doble condición del espacio, “...*el espacio que se nos muestra exteriormente como objeto y la idealidad del espacio...*”, revelando de dos tipos de espacios, uno en el mundo externo y otro en el mundo pensante; dos espacios incompatibles que sólo se unen en el infinito, uno en la percepción hacia fuera y otro en la percepción hacia adentro; una relación del espacio entre ciertas dosis de subjetividad y objetividad; aclarando que al hablar del espacio, también implica la consideración del tiempo; así, en el espacio se sucede en una intuición

matemática; de carácter **innato y sensitivo**, meramente perceptivo. **Cisneros Sosa, E** *sentido del espacio*, pág. 50.

39 El espacio-móvil, determinado por su lugar, extensión y figura, implica siempre para Kant, movimientos de cosas, como cambios de lugares, los que ha su vez pueden considerarse como puntos en el espacio.

40 Aquí Kant nos comenta que no puede haber percepción del tiempo, sin las cosas reales, en tanto que: **el tiempo, es condición del cambio de las cosas**; si nada cambiara no tendríamos conciencia del tiempo.

(o percepción) externa, en contraposición con el tiempo una intuición (o percepción) interna.

Ahora bien, como un último acercamiento, veamos los principales exponentes de la última modernidad o mejor dicho de la primera posmodernidad con nociones fenomenológicas; es decir, a Husserl, Heidegger y Merleau-Ponty; de este modo, con Edmund Husserl, el concepto de espacio gira 180° para alejarse de todo concepto de la ciencia física y asentarse plenamente en la naturaleza pensante, aunque al mismo tiempo sobre la base del mundo concreto; así, coloca todo lo mundano, lo sensible y lo perceptible como objeto de análisis el mundo vital; y en ese mundo ocuparían un lugar privilegiado las cosas, que están realmente ahí, representando algo, siendo útiles o inútiles para algo, en tanto las uso, me pertenecen.

Las “cosas”, además están en y conforman un espacio, tienen un lugar preciso, un lugar representado por una geografía de carácter netamente humano; están aquí o allá, arriba o abajo, expuestas ante mí de una manera o de otra; en ese peculiar sentido, el cuerpo, mi cuerpo, es el eje de este mundo, en tanto centro y campo de la sensibilidad; mi cuerpo es contacto esencial con todo; como ente biológico y como ente pensante soy el punto cero de las coordenadas del mundo; a partir de aquí, donde “estoy y soy”, está lo lejos y lo cerca, lo delante y lo atrás, y con mi movimiento muevo el punto cero; entonces, ver, oír, tocar, son elementos fundamentales del ser, de un yo con órganos concretos propios que a partir de ahí, reconoce una naturaleza espacial y temporal.

Husserl, también hace una división del espacio y el tiempo como Kant; por un lado, estaba el espacio y el tiempo del saber científico, de la física en particular, y por otro, el espacio y tiempo del mundo vital; así, llamaría a estos últimos *espacialidad y temporalidad*, para establecer una diferenciación con los primeros; de esta manera, esta espacialidad y temporalidad, *son el espacio y el tiempo que vivo*, que reconozco cotidianamente y que 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; se habla básicamente del espacio de la experiencia cotidiana, la experiencia del sujeto en conexión con la experiencia de otros sujetos; el de las experiencias interconectadas, que conforman

las ideas vigentes sobre el espacio; así, el espacio, es un espacio materializado en la tierra, no hay vacío; el sujeto con su mundo vital, su cuerpo y sus sentidos, sus cosas, su espacialidad, su temporalidad y su lenguaje eran legítimos; el concepto de espacio aparece con un sentido revolucionario; el espacio es cien por ciento humano, es mi espacio o nuestro espacio vivido, el espacio de nuestros cuerpos, la espacialidad como el entorno inmediato, con sus objetos como horizonte universal.

Veamos que Heidegger, como Husserl, coloca las bases de la postmodernidad, en un nuevo humanismo en el que aparece la idea del hombre, post-racionalizado y plenamente humano, sin embargo no es meramente intuitivo o irracional; el concepto del espacio que Heidegger, desarrolla es, él de *la espacialidad*, un concepto totalmente diferente al del espacio físico; ya que por un lado está el espacio analizado por la física, el de los cuerpos y de los procesos naturales, “el espacio”; y por otro “*la espacialidad del ser*”; que es la forma existente del espacio real, frente al sujeto que está presente tal cual, como ser existente; por lo tanto sería concreto y subjetivo a la vez; proponiendo que la física, la arquitectura, la geometría, quedaran siempre restringidas a su particular campo, ya que *la espacialidad es infinitamente mundana*; y todas las formas del espacio, están en función del ser, o en su mejor explicitación, *la espacialidad es existencial, y el centro de tal espacialidad es el sujeto*; ya que a partir de él, se determina lo que es arriba, abajo, delante o detrás, el cuerpo marca las pautas. El cuerpo es el instrumento del ser y por tanto, es la clave de la espacialidad existencial.

Maurice Merleau-Ponty, demostraría que la fenomenología sería un instrumento idóneo; volvería a los principios fenomenológicos como: el sujeto, el cuerpo, su mundo vital; ahora sería una nueva síntesis mundo-conciencia, vigente en la idea de mundo vital, sería como el suelo, en el que convergen las representaciones y las cosas concretas; decía: “...apunto a un mundo y lo percibo...”, ver es poseer colores, oír es poseer sonidos; de esta manera, las cosas y el espacio concreto que ocupan *están ahí*, como mi cuerpo, sólo que frente a ese mundo me muevo con un sentido particular, el de mis proyecciones abiertamente existenciales; el movimiento, proviene de un motor corpóreo-subjetivo.

El movimiento ha sido generado por la tareas del sujeto, se convierte en un movimiento duro, concreto; así la base del análisis será siempre el cuerpo en concreto, profundamente natural; es decir, yo tengo un cuerpo que es por sí mismo sensitivo, entonces, el cuerpo es el instrumento idóneo del ser, *es el mediador del mundo*; o en otros términos, en tanto la percepción es esencialmente corporal, tendremos un espacio unido al cuerpo, el espacio corpóreo; un nuevo espacio ensamblado al sujeto, capaz de darle sentido a las palabras sobre, debajo de, al lado, profundizando en un espacio íntimo, la espacialidad. Agregando, *"...el espacio es existencial, igualmente (...) la existencia es espacial..."*; es decir: *"...donde la percepción no puede separarse de lo percibido, hay un comercio permanente entre ambos que da lugar a un espacio complejo, el espacio de la experiencia capaz de trascender las variables de la física..."*⁴¹.

Además, Merleau-Ponty nos propone: el espacio no es el medio contextual real o lógico dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas; así, nos explicita, *"...o bien no reflexiono, vivo en las cosas y considero vagamente el espacio, como el medio de las cosas, o como su atributo común; o bien reflexiono, recojo en su fuente el espacio, pienso actualmente las relaciones que hay debajo de este término, y me percato luego de que éstas solamente viven gracias a un sujeto que las describe y que las lleva; en ese sentido, pasó del espacio espacializado al espacio espacializante..."*⁴². En el primer caso mi cuerpo y las cosas, sus relaciones concretas según el arriba y el abajo, la derecha y la izquierda, lo cercano y lo lejano, pueden revelárseme como una multiplicidad irreductible; en el segundo caso descubro una capacidad única e indivisible de *describir* el espacio; en el espacio espacializado, me enfrento al espacio físico, con sus regiones diferentemente cualificadas; y en el espacio espacializante, al espacio geométrico cuyas dimensiones son sustituibles.

41 Cisneros, Sosa. **El sentido del espacio, lo visible y lo invisible.**

42 Merleau Ponty **La fenomenología de la percepción**, segunda parte: *El mundo percibido*, capítulo II. El espacio.

Después de este breve recorrido, notemos que nos hemos aproximado a formular que *la espacialidad es una condición que resulta inherente a la condición humana*, y con lo descrito, *el sujeto es el centro de tal espacialidad*, consecuentemente aparece un *espacio vivido o vivenciado*, que Cisneros Sosa lo relaciona con la casa⁴³, Merleau-Ponty con el campamento del clan, como: *“...el punto de referencia de todos los puntos de referencia y no con relación con algún objeto-punto...”*⁴⁴; así, bajo esta condicionante, surge un segundo aspecto de gran relevancia para nuestro hacer; es decir, *junto al cuerpo el hábitat*, donde el espacio en sus cotidianidades y habitualidades (o en el habitar); *“...es creado y re-creado por el sujeto, ligado a sentimientos y certezas, es un profundo espacio vivido, que se extiende del cuerpo a la casa y al barrio y nos hace sentir fuera o dentro, lejos o cerca...”*⁴⁵.

En ese peculiar sentido, es como podemos relacionar esta enunciación con la propuesta del Dr. Hierro Gómez, cuando nos expone: *“...la espacialidad está implícita en el habitar, al definir como se percibe la interrelación entre el sujeto y los objetos comprendida en su experiencia; generando las acciones habitables, la manera de estar y permanecer, donde los seres humanos construimos nuestro mundo y donde nos forjamos a nosotros mismos...”*⁴⁶; quien además podemos vincular con los planteamientos del párrafo anterior, es decir, a partir de espacio vivido y vivenciado junto al cuerpo “el hábitat”; en otros términos: *“...de ahí que en el entendimiento del habitar este implícito en el sentido de la espacialidad. Puesto que percibimos espacialmente...”*⁴⁷.

Así, esta primigenia aproximación o relación, se suscita con aquel también complejo término del habitar; en donde este concepto significa

43 Ídem

44 Ídem

45 Cisneros, Sosa. **El sentido del espacio, lo visible y lo invisible.**

46 Condición enunciada por el Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez, en su documento, **De la noción del espacio en la arquitectura a la condición de la espacialidad humana.** VI seminario permanente de formación docente 2012.

47 Ídem

mucho más que una determinación física, [como limitado por cuatro paredes y un techo]; sino que se le atribuye a una forma de vida bajo su condición colectiva; como cuidarse de una serie de cosas, o tener ciertos útiles a la mano; significa a voz de Cisneros Sosa, que estamos ante cosas que nuestra sensibilidad corporal registra y nuestra psique les da un valor; así, este sería un rasgo fundamental de la condición humana; los espacios quedan determinados por el ser y el habitar marcado por la cultura, confirmando la existencia de un mundo registrable, condición que también atiende el Dr. Hierro del siguiente modo: *"...los modos del habitar resultan siempre como producto enmarcado por la cultura..."*⁴⁸.

Podríamos derivar entonces, que Ponty establece las bases perceptuales que revolucionan el conocimiento del mundo del espacio, de la espacialidad, lo espacializado y lo espacializante que junto al espacio vivenciado aparece el hábitat de lo humano; y con ello, permite reafirmar nuestro proceder exploratorio por vía perceptual; como conocimiento o re-conocimiento del mundo; así, se expresará que la percepción, o mejor dicho lo perceptual es esencialmente corpórea; que tendremos un espacio unido al cuerpo, el espacio corpóreo; con su corporeidad; así, hablar del cuerpo humano en toda su amplitud, es trascender el sistema orgánico; es decir, trascender lo que se denomina como cuerpo para entender y comprender al propio en su corporeidad; o en su todo yo; ese yo que implica el hacer, el saber, el pensar, el sentir, el comunicar y el querer; ya que no hay ser humano sin la unidad entre estos seis aspectos; esto es la corporeidad humana: pienso y siento, al tiempo que hago, actúo, porque siento y pienso, y no el cuerpo humano, que sólo hace; por ello, nos acercamos a la corporeidad como la vivenciación del hacer, sentir, pensar y querer; ya que el ser humano es y vive sólo a través de su corporeidad.

48 Ídem

1.3. La primera experiencia senso-perceptual, la esfera del silencio.

"...Nuestro inconsciente está alojado. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las casas, de los cuartos, aprendemos a morar en nosotros mismos..."

GASTON BACHELARD

"...la experiencia del espacio vivenciado siempre es la experiencia primaria del existir..."

PETER SLOTERDIJK

Después de denotar, que el espacio es existencial, como la existencia es espacial, y derivar la espacialidad y temporalidad como inherentes a la condición senso-perceptiva humana; revelamos también la profunda conexión con el espacio de la experiencia, el espacio vivido o vivenciado; o mejor aún, junto al cuerpo, el hábitat; a partir de ello, podemos inmiscuirnos en aquella experiencia primaria del existir como primera o primigenia esfera de espacialidades y habitabilidades humanas; que en la fase introductoria de este momento pre-figuratorio o de pre-figuración se advirtió, en lo propio; condición que vinculamos con Ricoeur cuando expone: *"...antes de todo proyecto arquitectónico, el hombre ha construido porque ha habitado..."*; así, se formula la existencia de unas reminiscencias del habitar y construir; como memorias que vivifican el pasado con nuestro presente; evocándonos a las experiencias vivenciales humanas de carácter perceptivo.

Siendo esto así, se ha planteado la primera fase del diseño como pre-figuración; como proceso previo o de antelación de lo formal; que mantiene una profunda e íntima aproximación a su adjetivación arquitectónico; cuya observación parte de la condición del espacio construido, como una combinación entre "lugares de vida", que envuelven al cuerpo viviente, y un espacio geométrico en tres dimensiones, vinculado a la idea del acto de habitar; como intuitiva noción de nutrición, subsistencia y coexistencia humana; en donde la materialidad arquitectónica sólo es una parte de ese llamado espacio construido. Así, en la dualidad del discurso comparativo, Ricoeur se entiende a la pre-figuración como una disolución del relato en la vida real, bajo la forma de conversación ordinaria, que sólo adquieren

sentido en el intercambio de recuerdos, experiencias y proyectos; es más: *"...la toma de contacto de la convivencia empieza por los relatos de vida que nosotros intercambiamos..."*⁴⁹; de manera que, el paralelismo o semejanza se sucede, a este nivel de pre-comprensión entre la práctica del tiempo y la del espacio; es decir, a nivel pre-figurativo y pre-conceptual vinculado a las estructuras de la experiencia humana; o en el mejor de los casos, de la pre-comprensión de la experiencia vinculada a la vida cotidiana.

De este modo, Ricoeur anota que marcados por el psicoanálisis; algunos investigadores consideran "el entorno" como el origen del acto arquitectural; es decir, si se entiende al entorno como producto de la acción y trabajo del hombre; y en la acción de contener, envolver o "englobar", la función original del espacio designado como arquitectónico; es decir, con el paraíso perdido, "el útero materno", que ofrece su refugio al deseo humano; subrayando, que este se suscita precisamente como paraíso perdido; de este modo, veamos que en algunas tempranas ideas de ese complejo saber de espacialidades primigenias; en este escrito, se hace una aproximación, a conocer sobre el primer espacio vivido experimentado, en asombrosa coexistencia con aquella su habitabilidad en lo espacial, que nos refiere a la experiencia primigenia del existir; en una condición cíclica de ida y vuelta; desde la primer esfera en la que estamos inmersos en las espacialidades humanas que se proyectan a las consecuentes formas del habitar; en donde, estas experiencias consecuentes del habitar, presuponen sólo corresponder, a reminiscencias de la concavidad primigenia u originaria.

Siendo esto así, nos adentramos a la noción de aquel siempre añorado primer hábitat o esfera humana, en donde se han dado las primeras experiencias vivenciales senso-perceptivas de la espacialidad y la habitabilidad de lo humano; condición que también a sido enunciada en lo propio, por el Mtro. García Olvera, cuando revela y discurre, sobre aquella primera, primigenia o primaria senso-percepción que se suscita espacialmente; y que se da, como primer modalidad e inclusive forma; de habitabilidad o de lo habitable; que se realiza en el útero materno,

49 ARCHITECTONICS, mind, land & society, **ARQUITECTURA Y HERMENÉUTICA**, primera parte: *Arquitectura y Narratividad*, **La prefiguración**, Paúl Ricoeur. Pág. 14.

considerado bajo la condición de la etnología⁵⁰.

Peter Sloterdijk⁵¹, en relación con esta condición reminiscente del paraíso perdido, también, analiza y comparte la conexión entre crisis vitales y los intentos fracasados, fallidos o malogrados de conformar espacios que se presumen habitables; de este modo sitúa tres formas situacionales o estadios pre-orales, guiado por Thomas Macho⁵²; quien también esboza un acercamiento, a ese originario, primario o primigenio lugar, que se ha habitado en plenitud; en las magnitudes de encuentro efectivas más tempranas, con las que tiene que ver “el niño”, para complementar su desarrollo.

En el primer estadio, denuncia concebir en una fase de co-habitación fetal, en la que “el niño” experimenta en su gestación, presencias sensoriales de fluidos o líquidos (sangre placenta y el líquido amniótico), cuerpos blandos (la placenta, el cordón umbilical, la membrana amniótica) y límites de cueva; es decir, nos expresa un vago indicio de la experiencia de límites espaciales a través de la resistencia del vientre como pared; y en ese sentido, de la elasticidad por uno y otro lado de los tabiques; y que no sólo eso, sino también, como el precursor de eso que se dice como realidad; un reino intermedio fluidal, insertado en una magnitud espacial esférica oscura, suavemente amortiguada en los límites más precisos.

50 Esta última reflexión fue tomada del Mtro. en Arq. Héctor García Olvera, cuyas polifacéticas e interesantes intervenciones en el constructo reflexivo del taller de investigación; (la experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño arquitectónico), atiende la condición de lo espacial en lo humano; y sorprende con su escrito, y deja entrever un posible tema de estudio, que sencillamente proviene de algo tan complejo como el espacio y sus derivaciones antropológicas; conjeturando, una posible idea de aproximación a las entendederas del diseño y su actuación, o de la actuación del diseño ceñido a su condicionante adjetivada como arquitectónico. // Entiéndase por **Etnología**, como una rama de la antropología que estudia sistemática y comparativamente las etnias y las culturas de los pueblos; DRAE.

51 Peter Sloterdijk, Filósofo y catedrático alemán de la Escuela de Diseño de Karlsruhe; de su texto **Esfemas 1 Burbujas**.

52 Thomas Macho, Filósofo de la cultura y antropólogo de los medios.

Se postula al cordón umbilical como fuente primaria de contacto, sucediéndose como temprana sensación del tacto, y la placenta como un primer acompañante o como un precursor de un primer enfrente, como seres de cercanía originarios; asimismo, se insinúa la posible existencia de objetos tempranos, que sólo se dan como sombras-objeto; a lo que Macho responde, los objetos no son tales porque aún no les corresponde un enfrente subjetivo; así considera denominarlos como no-objetos; es decir, considera que estos son co-datos esféricamente circundantes, que rondan o flotan ante una entidad que tampoco esta enfrente; agregando a la sangre placentaria, como la más temprana entre los no-objetos; por lo tanto, supone un estadio de flotación que cosiste en el intercambio de sangre, mediado por la placenta.

Como segundo estadio, se refiere a una iniciación psico-acústica del feto en el universo de sonidos del seno materno; proponiendo que los acontecimientos acústicos; sólo pueden darse al modo de no-objetos, pues las presencias sonoras no tienen substrato cósmico; siendo así, reconoce a Alfred A. Tomatis, quien propone, el carácter medial del líquido amniótico, que transforma las ondas sonoras en vibraciones de relevancia auditiva para todo el cuerpo, resultando reveladora la transmisión sonora a través de los huesos; bajo tal consideración, se expone el oír como ser introducido en co-vibración⁵³.

Macho considera, que la voz de la madre en su fase pre-oral, es un no-objeto que genera campanas sonoras o acústicas que se propagan esféricamente, como la única manera de participar en presencias vocales; es decir, que sólo puede describirse como ser-en o estar-en, la sonoesfera; y ya en la fase oral, la voz sirve como medio vocal que asegura la conexión con ella fuera de la cavidad corporal, como cordón umbilical acústico, ofreciendo un re-cambio para la conexión umbilical perdida; de este modo señala: *"...ese escucharse mutuo en la díada extra-uterina sigue*

53 Condición que se suscita interesante, ya que no sólo es un ente corporal que se desarrolla *en* y *con* fluidos o líquidos; sino que esta fase mantiene una doble función es **contenido por**, como **contenedor de**, fluidos; por tanto, en su siguiente fase (el nacimiento), sólo como contenedor de fluidos, se revela que las mismas ondas sonoras o vibraciones, son propagadas por el cuerpo y reafirmamos su supuesto, estamos y somos inducidos a una **co-vibración** constante.

siendo la célula germinal medial de todas las conformaciones de comunidad y que la conexión con otros mediante cordones umbilicales acústicos representa el principio central de la síntesis psicosocial..."⁵⁴.

El tercer estadio, lo sitúa en la fase respiratoria, sugiriendo al aire respirado como primer compañero del mundo exterior; como sustituto o elemento sucesor al líquido amniótico perdido; es decir, como una magnitud medial; así, ser-en-el-mundo fuera de la madre, significa para el niño, en primer y último lugar ser-en-el-aire; y tras un episodio de asfixia, ahogo o sofoco iniciático participar sin lucha en plenitud en ese medio; como nos expone Ricoeur: *"...las aberturas y las distancias, desde el momento del acceso libre al aire, han roto el hechizo, y es con este aire libre, que hay que pactar desde entonces..."*⁵⁵.

Así mismo, Ronald D. Laing⁵⁶, con el método de asociación libre regresiva, analizó la caverna de modo indirecto; en tanto que interpretó las huellas mentales actuales del haber-sido-en-ella, como alusiones a la situación original; de este modo, en coincidencia con Ricoeur, menciona que los fuertes sentimientos que pueden aparecer en los seres humanos al rozar involuntariamente asuntos embrionarios, tienen carácter de reminiscencia; como un modo de auto-experiencia con material antiguo; siendo así, este se sucede desde la primera célula, y se va constituyendo en nosotros una memoria global de todas las situaciones y transformaciones; tomando en serio como acontecimiento primigenio la historia vital de anidación del óvulo fecundado en el útero; advirtiendo que aunque esto quizá se suceda, nadie supiera decir o confirmar si en él, pueda haber un lado vivido y experimentado; y que además, pueda darse una repetición pro-yectiva en vivencias o experiencias posteriores.

54 Peter Sloterdijk de su texto **Esferas 1, Burbujas**; segundo excursus. **Nobjetos e irrelaciones**.

55 ARCHITECTONICS, mind, land & society, **ARQUITECTURA Y HERMENÉUTICA**, primera parte: *Arquitectura y Narratividad, La prefiguración*, Paúl Ricoeur pág. 15.

56 Laing, Ronald D., terapeuta de psicosis y psicoanalista, pionero en **espeleología psicognóstica**, *fuentes ultra profundas del trastorno psíquico*, es conocido por sus teorías sobre las causas de las perturbaciones mentales.

Aún así, el anidamiento, resulta ser tan alarmante y maravilloso como el nacimiento; en otras palabras, propone entender el nacimiento como inversión del anidamiento; situando la historia del huevo o embrión, como la historia de su inclusión en un espacio pre-objetivo; de esta manera, Laing, anota: *“...el mundo es mi útero materno, y el cuerpo de mi madre; fue mi primer mundo; el útero materno está al comienzo de una serie; de conexiones; receptáculos; todas las cosas en las que se está: una habitación; un espacio; un tiempo; una relación; un estado de ánimo; todo lo que rodea a uno, lo que está cerca; cualquiera que siento cerca de mí; mi atmósfera; mis circunstancias; mi entorno; el mundo...”*⁵⁷; condición que por su enunciación me permite también cavilar sobre la espacialidad y la habitabilidad en lo espacial.

Veamos que en el recorrido expuesto, también plantea un acercamiento a las entendederas del llamado huevo, que coincidentemente se ocupa del viejo motivo cosmológico del surgimiento de toda la vida; en ese sentido, el huevo es un símbolo que enseña a pensar en conjunto *“...la forma que cobija y su rotura...”*; de este modo, como hipótesis confirmada, se revelo que todos los embriones de seres vivos proceden de óvulos, aunque algunos de ellos sean poco vistos, inclusive invisibles para el ojo humano; en donde: *“...bajo la necesidad para-metafísica de forma, las cáscaras rotas no pueden decir la última palabra sobre la figura del todo, y así, lo que se pierde en concreto es recompuesto a lo grande como cobertura global imperdible entorno al mundo y a la vida...”*⁵⁸.

Como célula aislada, el huevo consigue sobrevivir fuera del organismo que lo produjo; con ello se establece como mónada micro cósmica⁵⁹; de

57 Peter Sloterdijk quien hace alusión del escrito de Ronal D. Laing de su texto **Esferas 1, Burbujas**; en su segundo excurso. **Nobjetos e irrelaciones**.

58 Peter Sloterdijk de su texto **Esferas 1, Burbujas**; en su tercer excurso, *el principio huevo, intimación y envoltura*.

59 En la búsqueda del saber de ese complejo término como lo es **el espacio**, una de sus derivaciones lo establece también como **habitáculo** o extensión en el cual un cuerpo existe o puede existir; de tal suerte, que bajo está condicionante, para Béla Grunberger, el término **mónada**, designa el **útero extro-yectado**, en la que el recién nacido se encuentra en la más estrecha unión con la madre; así, **vive en una suerte de**

manera que, pensando desde el gameto huevo, cualquier medio ambiente se convierte en: "...ser-en-torno-para-el-que-proviene-del-huevo..."⁶⁰; en consecuencia, estar fuera no puede significar sino una continuación del estar dentro, pero en otro medio; es decir, existir significa para el ser vivo venir de dentro; de este modo: "...las membranas del huevo, se trate de membranas, cubiertas gelatinosas o cáscaras, representan el principio límite o frontera, cierran lo interior frente a lo exterior; a la vez, permiten comunicaciones altamente selectivas entre huevo y entorno, como intercambio de humedad y aireación..."⁶¹; así situamos que el huevo, en tanto instancia materializada de diferenciación (entre lo interior y lo exterior), con su cáscara y membrana; actúan como medios en el vaivén de límites⁶².

Asimismo, en el caso de los mamíferos, el huevo ya no es colocado en receptáculos externos, sino que este se instala en el mismo organismo de la madre; de modo que, está interiorización; presupone creaciones de órganos tan revolucionarias como la uterogénesis y la placentogénesis (transformaciones del sistema vitelino en los sistemas de anidación y alimentación en el seno materno); así, para los mamíferos se da un triple rompimiento de envoltura.

espacio virtual, al que llamé mónada; de manera que **la mónada es un útero inmaterial**, que funciona sin embargo como uno real.

60 Peter Sloterdijk de su texto **Esferas 1, Burbujas**; en su tercer excursu, *el principio huevo, intimación y envoltura*.

61 Ídem

62 Nótese que en el escrito que se construye en el taller de investigación se ha hecho la observación por el Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez, la reflexión sobre el espacio, en donde en el caso de entornos contruidos curiosamente se suscita una extraña diferenciación entre espacio interior y espacio exterior (siendo que la materialidad de la que se habla es la misma sustancia sin importar se este dentro o fuera); sin embargo, para este peculiar caso, y desde mi sugerencia, por el sinuoso recorrido en esta exploración espacial originaria, y que sólo en este caso; sí se pudiera hablar de materialidades físicas o espaciales diferenciadas; como **interior-exterior**, como primer o primigenio paso de sustancialidades, ya que presupone un cambio en el medio y espacio físico; el cual se encuentra el sujeto (bebe o feto), en materialidades diversificadas.

Como primer rompimiento *el estallido de la placenta*, como equivalente de la cáscara de huevo, que tiene a su cuidado el aislamiento del feto en el medio materno; como segundo rompimiento *la salida de la matriz por el cuello del útero*, como éxodo orgánico, que permite las contracciones del parto; y como tercer rompimiento, *el paso a través del canal de nacimiento al medio extra maternal*, que para diferenciarlo del segundo, se manifiesta como el mundo exterior auténtico frente a la intrauterinidad e inmanencia placental. Este triple proceso de rompimiento de envoltura o des-envoltura, no necesariamente lleva al derrumbe del lactante en un modo de ser sin cobijo, ya que este queda en cercanía de la madre (en circunstancias normales), como cuarta envoltura esférica que restituye o repara, las tres primeras materiales; en ese sentido, es como este cambio de medio amortiguado, desde un espacio de protección interior a uno exterior, aparece en todos los seres vivos superiores, que producen descendientes en alto grado inmaduros y sujetos a anidamiento.

De este modo, el ser humano después de su salida de cavernas o envolturas, permanece rodeado por receptáculos que pudieran ser indestructibles; así, existir no significa contención en la nada; sino sólo mudanza de la envoltura más estrecha en la proximidad más amplia; condición que parece prudente atribuirle también al desarrollo de su vida, como ser en el aire; pues bien, este recorrido nos a llevado a la noción y acercamiento, del seno materno, el cual irradia la evidencia de tener un aposento secreto; que se describe mejor como un flotar disuelto, que sirve como mediático de los discursos externos; entendiéndolo como posible discurso externo lo que acaece con ese fenómeno arquitectónico.

Por otro lado Sloterdijk, nos propone que el corte común y corriente del cordón umbilical, es por su contenido dramático la introducción del niño en la esfera de la claridad con-formadora del yo; en ese sentido cortar significa constatar individualidad con el cuchillo; es decir, quien ejecuta el corte, es el primer separador en la historia del sujeto; de este modo, con la dádiva del corte transmite al niño el empujón a la existencia en los medios externos; como mudanza o cambio de envoltura estrecha a la proximidad más amplia que implica una iniciación de la humanidad en el exterior absoluto; a lo cual Ricoeur responde, el cordón umbilical roto por el trauma de nacimiento, se podría seguir arrastrando desde la cuna a la habitación, al barrio, y hasta la ciudad; así, esa misma pena, nostalgia o melancolía de

lo espacial íntimo uterino, es la misma condición que nos impediría y reprimiría el vivir; porque este llamado espacio exterior tiende a especializarse en función de las actividades sociales diferenciadas; y ese estado natural es inalcanzable; ya que se encuentra en la línea de fractura y sutura; es decir, en el umbral de la cultura.⁶³

Como acercamiento a esta mudanza de envolturas, veamos que el homo sapiens junto con los animales domésticos, goza el precario privilegio de poder volverse psicótico con mayor facilidad que cualquier otro ser vivo; entendiendo por psicosis, la huella de un cambio de envoltura fracasado, o mala mudanza a lo que no proporciona ni sostén, ni envoltura; reprimiendo el vivir; en otros términos, entender esta envoltura en las instancias de lo pre-arquitectónico del binomio habitar-construir envuelto en el acto de permanecer; o como se ha pretendido señalar, atendiendo el acto de prefiguración, como antelación de lo formal y las operaciones que implica el artificio arquitectónico *"...de protección y delimitación del hábitat mediando la relación entre las exterioridades, con un tejado y unas paredes; por el otro, las interioridades mediante el juego de aberturas y cierres; en donde, el traspaso de sus límites será marcado por un umbral..."*⁶⁴.

Cuya representación será sólo esbozada mediante una especialización de las partes del hábitat, *en superficie y elevación*; condición que atiende por mucho a la posible finalidad del diseño pero que se ha abordado desde la experiencia primigenia a la experiencia arquitectónica que devienen de la experiencia senso-perceptual no sólo del habitador, sino de la posible experiencia de aquel perceptor-diseñador y que finalmente, esta fase de prefiguración, como antelación de lo formal ha de ser fundamento primario, primigenio y hasta originario de la determinación de la

63 Francosie Dolto, [psicoanalista francesa]; plantea que la adquisición del ombligo significa mucho más que un episodio quirúrgico que se produce en una fase temprana, no experimentada de la vida del ser humano; sino que al hablar de castración umbilical el corte del cordón umbilical, significa un primer gesto productor de cultura en el cuerpo del niño; en donde, el término castración es utilizado en la línea francesa del psicoanálisis para designar separaciones, recusaciones y prohibiciones conformadoras de personalidad.

64 ARCHITECTONICS, mind, land & society, **ARQUITECTURA Y HERMENÉUTICA**, primera parte: *Arquitectura y Narratividad*, **La prefiguración**, Paúl Ricoeur .

producción de lo humano, de cultura y hasta de la posible forma arquitectónica; o como propone Buadrillard: "...siendo la casa misma el equivalente simbólico del cuerpo humano, cuyo poderoso esquema orgánico se generaliza después en un esquema ideal de integración de las estructuras sociales..."⁶⁵.

65 Jean Buadrillard; **El sistema de los objetos**; el sistema funcional o el escrito objetivo; *el hombre de colocación*, pág. 27.

1.4. Los límites de la espacialidad, la prisión biológica ¿o cultural?

“...el hombre es primero, después y siempre, como los demás miembros del reino animal, prisionero de su organismo biológico...”

EDWARD T. HALL.

Como fase consecuente, se escudriña sobre la condicionante biológica de lo humano, pero como miembro y componente de una sociedad, condición que ya era enunciada con algunos esbozos en la fase precedente, ya que desde esa primigenia experiencia del existir de espacialidades humanas, se marcan las pautas o principios sociales y de comunidad en las que participa y se desarrolla ese ser; podríamos derivar entonces, *un breve acercamiento*, sobre el empleo, uso o utilización, que hace el hombre del espacio, de su espacio, o de lo espacial, pero como una condición elaborada y especializada de aquello que se denomina como cultura.

Edward T. Hall ⁶⁶, plantea con un interesante análisis; de lo que acontece o acaece en los usos y costumbres de ese tan deseado y codiciado espacio de lo humano; o en el mejor de los casos, lo espacial producto de la percepción del espacio, y que no de la percepción, sino de lo perceptual de lo humano⁶⁷; advirtiendo: *“...la misma percepción por el hombre del mundo que lo rodea está programada por la lengua que habla, [...] la mente del hombre estructura la realidad exterior de acuerdo con ese programa...”*⁶⁸; de este modo, se promueve que los

66 Edward T. Hall. respetado antropólogo estadounidense e investigador intercultural.

67 Como nos ha sugerido el Mtro. en Arq. Héctor García Olvera.

68 En donde Hall, subraya la importancia de los estudios que realiza Benjamín Lee Whorf; indicando, *“...todo lenguaje, desempeña un papel de primera importancia en el moldeamiento efectivo del mundo perceptual de las personas que lo emplean...”*. Edward T. Hall, **la dimensión oculta**,

hombres son cautivos del idioma que hablan, y así paralelamente, se tiene una fuerte creencia o certidumbre de ser cosa natural⁶⁹.

Pero lo que resulta curioso, es que no advertimos, que nuestra cotidianidad se nos presenta como una realidad objetivada; es decir, la realidad de nuestra vida cotidiana, está constituida por un ordenamiento de objetos, que ya han sido designados antes de nuestra llegada al mundo; en otras palabras: *"...nuestra lengua nos da esas objetivaciones y dispone el orden dentro del cual adquieren sentido, además, en el que la vida tiene significado para nosotros. Todo tiene nombre, todo está ordenado en un vocabulario; la lengua marca las coordenadas de nuestra vida social y llena esta vida de objetos significativos..."*⁷⁰.

Hall nos revela que en la multifacética diversidad de culturas o de lo cultural; no sólo se habla una gran variedad de lenguajes, sino que producto de esta misma diversidad que subsiste, coexiste, se establece, se resguarda, y mora; [por citar algunas de sus ocupaciones o actividades sin pretender caer en reduccionismos]; se suceden las distintas maneras o formas en se produce la cultura y por ende las culturas; en cuyo caso, paralelamente se producen y se habitan diferentes mundos sensorios; es decir, eso que acontece y se desempeña con capacidad senso-perceptiva de lo humano, referido al entorno natural o al entorno construido, como la experiencia de lo espacial; se sujeta a la dinámica vivencial por convenio o acuerdo que establece su grupo.

Siendo así, se suscita una elección sumamente cuidadosa, como condición aprehendida, que sólo permite el paso de algunos datos excluyendo o rechazando otros; así, la experiencia percibida por

69 Aclarando, que Edward T. Hall en simultaneidad con Humberto Maturana y Francisco Varela; advierten que la percepción del mundo que rodea al hombre, **esta programada por el lenguaje ó la lengua que habla**; es decir, la mente registra y estructura la realidad exterior, solamente de acuerdo con este programa; es más, se expone que la gente de diferentes culturas no sólo habla diferentes lenguajes, sino que: **habitan diferentes mundos sensorios**.

70 César González Ochoa, **El significado del diseño y la construcción del entorno**; Cap. 4.

determinados filtros sensorios normados culturalmente difiere de otro modelo o patrón adquirido; de esta manera, se expone que los sistemas culturales norman el comportamiento, pero también: se encuentran profundamente arraigados en la biología y fisiología, de esa entidad corpórea identificada como ser humano, en el mejor de los casos, de su corporeidad.

Retrospectivamente atendiendo la condición de los filtros sensorios correspondientes a la biología y fisiología humana; veamos que como primer filtro se sitúan a los receptores de distancia relacionados con el examen de los objetos distantes, los ojos, los oídos y la nariz; como segundo filtro, se anotan los receptores de inmediación, empleados para lo que está pegado o contiguo a nosotros, el tacto; produciendo una diferencia en información sondeada por el propio cuerpo; revelando que esta exploración senso-perceptiva, se encuentra altamente condicionada o normalizada culturalmente; condición que nos permite observar la profunda interrelación existente entre dos estructuras en disimilitud; es decir, no sólo depende de su estructura corporal, material o física, sino de los patrones adquiridos consciente o inconscientemente a un nivel intersubjetivo.

Así, revisando algunas anotaciones que realiza Hall, se observa que nos habla de la conformación que se suscita a partir de un modelo gráfico, es decir su materialización física; proponiendo que los medios arquitectónicos y urbanos, son resultado o producto del proceso de tamización y filtración; como consecuencia de algún esquema, modelo o patrón adquirido; por lo que, estos objetos construidos nos enseñan como utilizan sus sentidos los diversos pueblos; en otras palabras, de las normas o patrones senso-perceptivos aprehendidos en el desarrollo de su con-vivencia, su cotidianidad y sus habitualidades en lo espacial producto de la percepción del espacio o de lo espacial, que lo podríamos denominar intuitivamente bajo el supuesto de espacio-social; en donde, González Ochoa en un primer acercamiento propone: *"...lo espacial, que tiene como centro el aquí de la experiencia, se trata también de una estructura que es social ya que se intersecta con la de los otros, se comparte..."*⁷¹.

71 Ídem.

En ese sentido, y atendiendo a la condición adjetivada del diseño como lo arquitectónico, intuitivamente, se podría formular como un espacio social construido no físico, tendiente a la materialización objetual, condición con la que Ochoa parece coincidir: *“...el espacio, concebido como espacio social, no existe previamente a la intervención de los agentes humanos si no que se constituye a través de la acción de estos...”*⁷²; así, el espacio-social o entorno-construido son un producto del hacer humano; es decir, son las relaciones sociales las que configuran el espacio; tocando la esfera de lo arquitectónico; que consecuentemente producto de su actividad o como producto resultante de su interrelación, con-forman el objeto físico designado arquitectónico; de este modo, en casualidad con lo expuesto y expresado por Hall, [en líneas precedentes], Ochoa expone: *“...todo espacio arquitectónico, será portador de cierta visión de mundo, de cierta manera de ver y de entender la realidad que nos rodea...”*⁷³; es decir, los entornos construidos, o en el mejor de los casos, los productos resultantes de su interrelación, que con-forman el objeto físico; son constataciones de un modo de vida, aunque no se deje claro, qué es o sea lo arquitectónico del espacio.

González Ochoa señala, *“...el espacio no podría ser entendido como un absoluto, sino que aparece como una relación entre sujetos y objetos, y existe por que tales sujetos y objetos se relacionan...”*⁷⁴; es decir, en coherencia con lo esbozado con Hall en líneas precedentes, y para su explicitación considera: *“...cada sociedad, cada cultura, posee ciertas matrices que son las que organizan el espacio y hacen que se perciba de una o de otra manera pero, tendencialmente, su actuación va en el sentido de la reproducción del estado de cosas vigente...”*⁷⁵; revelando, que esas llamados moldes, modelos o matrices relativas al espacio, son el sustrato de las relaciones espaciales, y tienen injerencia en

72 César González Ochoa, **El significado del diseño y la construcción del entorno**; Introducción: *la significación del espacio construido*.

73 Ídem.

74 Ídem.

75 Ídem.

todos los dispositivos de organización del espacio; desde la habitación, hasta los aparatos, instrumentos, mecanismos, herramientas, utensilios, etcétera.

Siendo así, esta percepción del espacio o de lo espacial, es dependiente de los modelos o patrones adquiridos, y bajo tal condicionante, es como nos volvemos enlazar con el discurso propuesto por Hall, quien agrega además, no sólo es cuestión de lo que puede percibirse, sino también de lo que puede eliminarse; es decir, las personas que se han nutrido o instruido en diferentes culturas, aprehenden desde niños, sin que jamás se den cuenta de ello, a excluir cierto tipo de información, al mismo tiempo que atienden cuidadosamente información de otro orden. Por tanto, una vez instituida esa norma, o modelo senso-perceptual, estos se manifiestan o parecen seguir casi perfectamente invariables, en el desarrollo de su vida; así, las con-formaciones a partir de un modelo gráfico, no sólo serían portadores de determinada visión colectiva; sino, ya como producto físico, también se muestran como percepción inducida inconsciente; en otras palabras, son una forma de inculcar, inducir hasta de imponer como visión dentro del grupo o comunidad a la que se pertenece, tiene un coeficiente social.

Hall utiliza el término proxémica, para describir las distancias medibles entre las personas mientras éstas interactúan entre sí, de este modo, el término proxémica se refiere al uso, empleo y percepción que el ser humano hace tanto de su espacio físico, como de su intimidad personal, su espacialidad; pero también del cómo y con quién, lo utiliza; es decir, que teniendo centro en la experiencia perceptual, también se trata de una estructura que es social o compartida en: lo espacial; como condicionantes que se intuyen y se suponen de este modo, por las reflexiones que se han suscitado en esta fase del escrito.

Finalmente, este ente o entidad corpórea llamado hombre, se distingue de los demás animales, por el hecho de haber elaborado lo que T. Hall denomina, como prolongaciones de su organismo; prolongaciones materiales que se suceden hasta con la territorialidad⁷⁶, que sitúa

76 La territorialidad; según Edward T. Hall, suele definirse como el comportamiento mediante el cual un ser vivo, declara característicamente sus pretensiones a una extensión de **espacio**, que defiende contra los miembros de su propia especie; de ahí se

como espacio de caracteres fijos; como uno de los modos fundamentales de organizar las actividades de los individuos y los grupos; el cual abarcaría desde manifestaciones materiales, hasta normas ocultas interiorizadas que rigen el comportamiento cuando el hombre se mueve sobre la tierra; dentro de este grupo las edificaciones, ya que se agrupan de modos característicos y en su interior también cuenta con clasificaciones de uso según normas, modelos o patrones culturalmente determinados; así intentando entablar un diálogo con sus aproximaciones, González Ochoa nos expone “...*los productos de la práctica de la producción social del espacio plazas, edificios, centros comerciales o culturales, etcétera, tienen un sentido fijo...*”⁷⁷, es decir, que estos como productos de las prácticas sociales, son uno de los canales, a través de los cuales esas normas se transmite y se imponen ya que actúa de manera imperceptible y está siempre presente en cada uno de nuestros actos.

deriva también que el hombre es sumamente territorial y ha inventado muchos modos de proteger lo que considera su tierra, su campo, su espacio físico o hasta la espacialidad en que se mueve.

77 César González Ochoa, **El significado del diseño y la construcción del entorno**; Introducción: *la significación del espacio construido*.

1.5. LA NOCIÓN DEL PRIMER ACERCAMIENTO.

Después del recorrido emprendido en esta primera etapa de exploración; se busca realizar una primer reflexión, sobre las aproximaciones logradas a través de este primer recorrido; de este modo, disipar o espesar las dudas e incertidumbres que se generan a través de los apuntes planteados; así como mostrar las posibles vinculaciones o relaciones en este primer momento; es así, como de manera intuitiva se persiguió una aproximación a conocer el fenómeno perceptual humano; de carácter un tanto interdisciplinario de algunos ocasionales o hasta accidentales saberes que oscilan entre lo biológico, lo psicológico, lo sociológico y lo antropológico; como presencias interventoras de eso que se propone como antelación en la producción del diseño considerado como arquitectónico.

Como primer acercamiento se atendió el fenómeno perceptual; en cuya exploración, re-descubrimos que el cerebro humano, se trata de un órgano con la capacidad de combinar, asociar y almacenar información de diferente procedencia; y se comunica con el resto del cuerpo mediante impulsos nerviosos; que gracias a ésta profunda interrelación cerebro-mente-conciencia, esta terna biológico-conceptual, nos permite darnos cuenta de nuestra propia existencia, de que somos un ente pensante ubicado en los límites de nuestro cuerpo; así, la percepción pertenece al proceso neuro-psico-biológico de la interpretación y al conocimiento de las cosas y los hechos; donde el ser humano tiene que entrar en juego con todos sus mecanismos internos y externos disponibles para estructurar la experiencia; que devienen en la decodificación y la interpretación de la diversidad de mensajes que manan de los diferentes receptores sensoriales repartidos en todo el cuerpo; pero además de aquella relación intersubjetiva que determina las pretensiones perceptuales permitiendo el intercambio de ideas, y pensamientos para posibilitar la construcción de un conocimiento.

Así mismo, se atendió el carácter de vivencia, como lo vivido, lo vivenciado o lo vivencial; como principio de rastreo en estos procesos previos de la experiencia perceptual; como proceso previo de pre-comprensión, nutrición y asimilación en el conocer; denotando la postura de quien nos acompaña a lo largo de esta primer exploración

Paul Ricoeur; en cuya revelación marcamos la pauta de aproximación y rastreo sobre la condición de la memoria como el hacer presente lo ausente, lo que ha sido, lo de antes, o lo anterior; que se vinculó con la reminiscencia como la experiencia primaria del existir, de la concavidad primigenia u originaria de aquella siempre añorada primer esfera humana o de su hábitat; en donde, se han dado las primeras experiencias vivenciales senso-perceptivas de la espacialidad y el hábitat de lo humano; para hacer presente la ausencia que ha sido, vinculada a la noción del acto de habitar; en donde se consideró el habitar como pre-suposición del construir; porque es el habitar, lo que el proyecto adjetivado arquitectónico en su calidad de supuesto se atreve, se arriesga y se expone al re-diseñar; como actividad propia de lo humano.

De este modo, esta primer etapa y su variedad de fases o facetas consecutivas; se han sugerido sólo para intentar un acercamiento, a la tan compleja explicitación de la extensa temática referente al fenómeno perceptual ligada al complejo no entendimiento del diseño y su proceso de producción; pero más sobre su adjetivación arquitectónico; cuyas aproximaciones permitieron revelar la íntima relación o correspondencia con la dinámica senso-perceptiva en la experiencia de ese otro complejo tema como lo es el espacio, y que no del espacio, sino de lo espacial que ha de ser producto de la percepción del espacio; dependiente de nuestra condición somática; es decir, de mi condición de existencia corpórea al lado de cosas útiles a las que se le otorga valor y significado; o en el mejor de los casos, del espacio de la experiencia vital, la espacialidad; así como, la experiencia cotidiana del sujeto en conexión con la experiencia de otros sujetos, lo espacial; en el espacio y tiempo del mundo vital.

De la espacialidad y temporalidad, como el espacio y el tiempo que vivo, que reconozco en la cotidianidad de mis habitualidades; en donde, advertimos que la espacialidad es infinitamente mundana; es decir, que todas las formas del espacio están en función del ser; por lo tanto, la física, la arquitectura, la geometría, y demás disciplinas quedaran siempre restringidas a la particularidad de su campo de actuación; o en otras palabras, el cuerpo es el instrumento del ser y por tanto, es la clave de la espacialidad existencial, y no podrá hablarse de un espacio

vacío como la nada porque la nada no es relacional; de suerte que, él sujeto es portador del proceso de espacialización, es capaz de trasladar, apartar, jalar, acomodar, cargar, mover, y en cada acción está generando un espacio; en ese sentido, en tanto que la percepción sea esencialmente corporal, tendremos un espacio unido al cuerpo, el espacio corpóreo, un nuevo espacio ensamblado al sujeto, capaz de darle sentido a las palabras sobre, debajo de, al lado, profundizando en un espacio íntimo, la espacialidad.

También recorrimos el pasó del espacio espacializado al espacio espacializante; identificando al primero en sinonimia con la espacialidad; en donde bajo una condición somato-métrica ubico a mi cuerpo y las cosas, y sus relaciones concretas según el arriba y el abajo, la derecha y la izquierda, lo cercano y lo lejano, que pueden revelárseme como una multiplicidad irreductible; en el segundo caso se revela una capacidad única e indivisible de describir el espacio; de este modo, en el espacio espacializante, nos enfrentamos al espacio geométrico cuyas dimensiones son sustituibles; condición que se puede relacionar en su calidad de supuesto con el diseño arquitectónico, derivado de su íntima, profunda y compleja relación con el espacio geométrico; en donde, posiblemente el fenómeno arquitectónico pertenezca de manera primigenia a este momento descriptivo.

Así, este se podría encontrar, localizar, o hallar en una íntima relación con el espacio espacializante; aclarando que en su calidad hipotética, es una especie de síntesis entre el espacio objetivo y el espacio subjetivo, como un nuevo carácter asentado sobre la existencia senso-perceptual; que consecuentemente aparece un espacio vivido o vivenciado; que surge como aquello que envuelve, abraza cobija o protege; que se relaciona con el campamento, el clan o la casa; como punto de referencia de todos los puntos de referencia; es decir, junto al cuerpo el hábitat; condición que nos permite curiosamente en un ciclo de ida y vuelta llegar al primer punto esbozado con Ricoeur; en donde esta espacialidad es generada y re-creada por el sujeto, ligado a sentimientos y certezas, como profundo espacio vivido.

Que mejor espacio vivido o vivenciado que la primer experiencia senso-perceptiva en esa cavidad, seno o esfera intrauterina, como vago indicio

de la experiencia de límites espaciales a través de la resistencia del vientre como pared; que se extiende del cuerpo a la casa, de la casa al barrio y nos hace sentir fuera o dentro, lejos o cerca; como un momento en el juego de las espacialidades humanas; de suerte que, existir no significaría contención en la nada; sino, sólo mudanza de la envoltura más estrecha en la proximidad más amplia; en donde, la existencia de un aposento secreto; se describe mejor como un flotar disuelto, que sirve como mediático de los discursos externos; considerando que esa misma pena, nostalgia, añoranza o melancolía de lo espacial íntimo uterino; es la misma condición que nos impediría, imposibilitaría y reprimiría el vivir; por la huella un tanto psicótica de un cambio de envoltura fracasado, o mala mudanza a lo que no proporciona ni sostén, ni envoltura; es decir, en las instancias de lo pre-arquitectónico de la dualidad habitar-construir envueltas en el fallido o malogrado acto de permanecer.

Dejando entrever una primigenia aproximación con aquel también complejo término como “el habitar”, en donde este concepto significa mucho más que una determinación física, como limitado por cuatro paredes y un techo; sino que se le atribuye a una forma de vida, pero bajo su condición colectiva o de colectividad, que en el mejor de los casos es entendible bajo un coeficiente social; como el cuidarse, mantenerse, protegerse y preservarse; de esta manera, los espacios quedan determinados por el ser y el habitar marcado por la cultura, confirmando la existencia de un mundo registrable; es decir, eso que acontece y se desempeña con capacidad senso-perceptiva de lo humano, referido al entorno natural o al entorno construido, como la experiencia de lo espacial; se sujeta a la dinámica vivencial por convenio o acuerdo que establece su grupo.

Pero también, se denotó la profunda interrelación existente entre dos estructuras en disimilitud; es decir, no sólo se mostró la dependencia de la estructura corporal, material o física del sujeto; sino de los patrones adquiridos consciente o inconscientemente a un nivel intersubjetivo; en otras palabras, de las normas o patrones senso-perceptivos aprehendidos en el desarrollo de su con-vivencia, su cotidianidad y sus habitualidades, en lo espacial producto de la percepción del espacio; así, este designado espacio parece inmiscuirse bajo el supuesto de espacio-social; que como espacio-social o entorno-

construido es un producto del hacer humano; es decir, son las relaciones sociales las que configuran el espacio; que de manera consecuente, producto de su actividad o como producto resultante de su interrelación, conforman el objeto físico; condición que nos permite cavilar sobre la condición de “lo arquitectónico”, que se podría exponer como un espacio-social construido no físico, tendiente a la materialización objetual; de este modo, basado en el recorrido planteado, se plantea que todo lo que hace el hombre, esta o se encuentra en relación con la experiencia del espacio, la espacialidad y lo espacial en su calidad de experiencia senso perceptiva de vivencia o vivencial.

Se ha denotado el proceso perceptivo, pero también su co-dependencia corpórea e intersubjetiva (o socio-cultural); en donde la relación del hombre y la dimensión cultural; es tal, que tanto el hombre como su medio ambiente, participan en un moldeamiento mutuo; o en palabras de González Ochoa, “...*la producción de nuestro entorno y la realización de nosotros mismos como seres humanos, constituyen caras de un mismo proceso...*”⁷⁸; condición que también atiende el Mtro. en Arq. García Olvera; quien nos advierte sobre la relación y anclaje de lo humano y el diseño en su ya no tan clara adjetivación como lo arquitectónico; cuya relación se hace presente por los modos, maneras o procesos de su producción básicamente transaccional o de intercambio paradójico; es decir: “...*no es simplemente la existencia de lo humano, sino el modo de producción de ello, lo que demandará y condicionará a la producción de lo arquitectónico y que su proceso de diseño y producto resultante, han de intervenir y condicionar a la misma forma de producción de lo humano...*”⁷⁹.

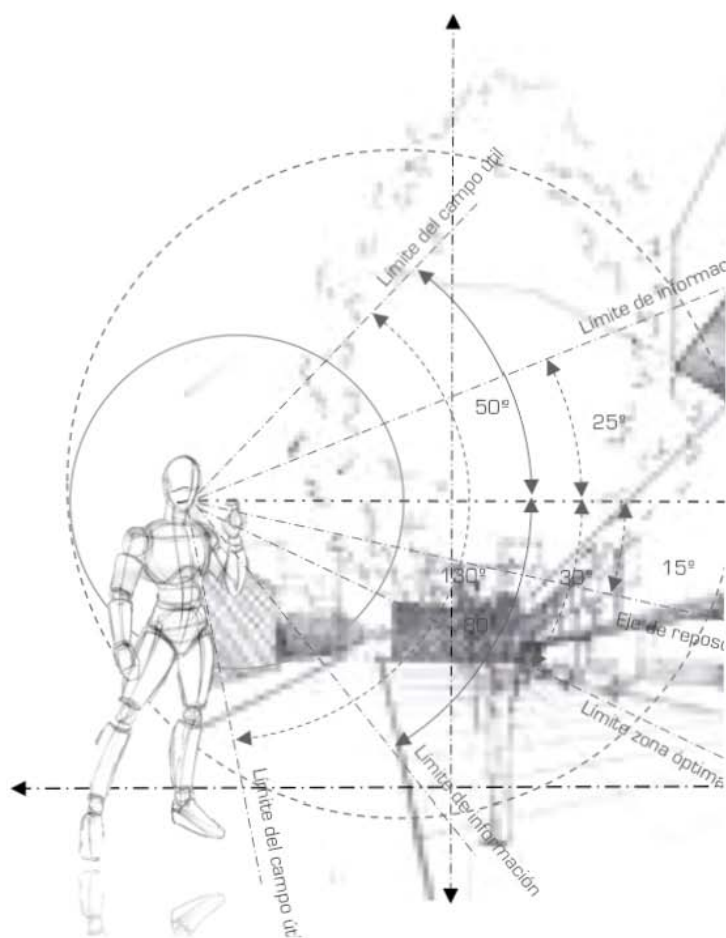
Finalmente, situamos al acto pre-figurador ó de pre-figuración del diseño ó en el diseño, como un proceso complejo previo ó preparatorio de nutrición ó asimilación; sutil momento de antelación de lo formal, cuyas experiencias senso-perceptuales ancladas profundamente a su condición intersubjetiva, devienen de la experiencia y presuposición del

78 César González Ochoa, **El significado del diseño y la construcción del entorno.**

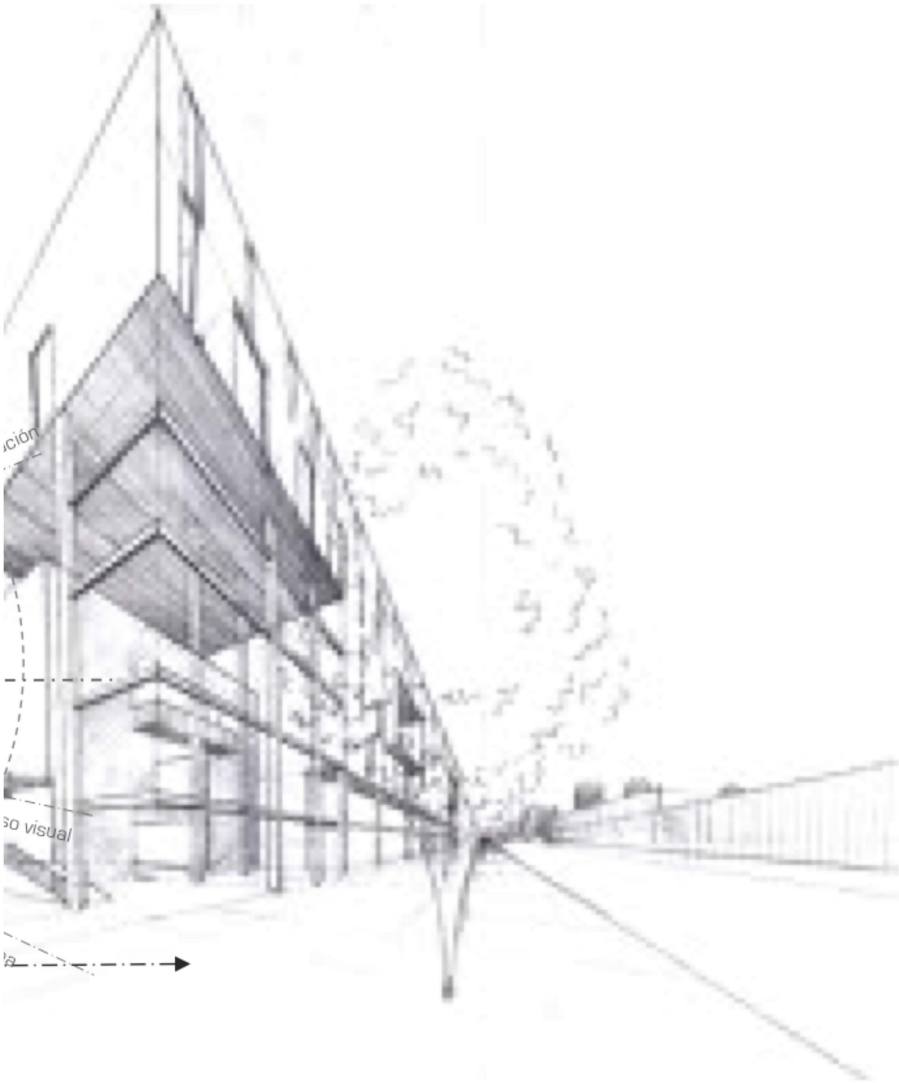
79 Héctor García Olvera-Miguel Hierro Gómez, de su texto *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-antropológico.*

construir; que devienen en la ideación y reflexión previa o primigenia, con el objeto de la actividad del diseñador-perceptor; es decir, de prever o anticipar el ensayo sobre la representación de la posible forma de un objeto por medio de la expresión gráfica que se suscita una especie de síntesis entre el espacio objetivo y el espacio subjetivo, como un posible nuevo carácter, asentado sobre la experiencia vivencial que se podría encontrar o converger en una íntima relación de pre-comprensión con el espacio vivido o vivenciado como pre-suposición del construir porque es el habitar, lo que el proyecto arquitectónico se atreve, se arriesga y se expone al re-diseñar.

CAPÍTULO II



Segundo momento exploratorio
LA FIGURACIÓN



2.0. LA FIGURACIÓN:

LA CAPTACIÓN, EL RECONOCIMIENTO OBJETUAL, GEOMETRIZACIONES PERCEPTUALES.

“...la fijación a los objetos es ella misma la matriz lógica de la neurosis. Innecesario aclarar qué civilización es la que sufre la neurosis como ninguna otra...”

PETER SLOTERDIJK

Para emprender este segundo momento e intentando un primer acercamiento de lo que acaece en esta segunda exploración; resulta prudente aclarar a que nos referimos con esta designada figuración; de este modo, e intentando aclarar su actuación desde su acepción, encontramos que el sustantivo figuración proviene del latín *“figuratiō”*, y este se refiere, a *imaginación, suposición o invención* de alguna cosa u objeto; pero escudriñando más sobre su condición, se reveló que está figuración se encuentra también relacionada o vinculada con su acción, de latín *“figurāre”*; es decir, con el verbo figurar, el cual se refiere a: *disponer, delinear y formar*, “la figura” de alguna cosa u objeto, aclarando que con formar se refiere a los materiales tanto físicos, como subjetivos e intersubjetivos que sustentarán la expresión gráfica; así, desde este primer acercamiento, se nota un interesante juego desde su acepción, con *el figurarse y el figurar*, que va desde lo que se imagina o se inventa, hasta lo que se dispone, delinea y forma.

Como acercamiento alternativo a esta figuración, el Mtro. en Arq. J. Francisco Irigoyen Castillo⁸⁰, propone que en este segundo momento se inicia la formalización; es decir, se definen y deciden partes y elementos al tiempo de que se suscita el intercambio simbólico; sucediéndose la interpretación de imágenes con la posibilidad de ejercer las analogías; en donde signos y símbolos se enlazan dando cuerpo a la materia inicial, por mediaciones, conciliaciones o acuerdos que se suceden voluntarios o involuntarios, conscientes o inconscientes; en otras palabras, se expone que las representaciones son interpretadas, descifradas, comprendidas y luego transferidas; es decir, es el

⁸⁰ Jaime Francisco Irigoyen Castillo; de su texto, **Filosofía y diseño, una aproximación epistemológica**, cap. 3; **El diseño como proceso lógico**.

intercambio o transferencia simbólica que “origina la concreción” del objeto de diseño; agregando: “...el objeto de diseño se hace realizable a través de diversos procesos de figuración [*de suposición, de invención o de imaginación*], cuya particularidad más relevante resulta ser su carácter representacional [*de disposición, delineación y formación*], de los proyectos con que se expresa cualquier diseño...”⁸¹.

Como tercer acercamiento a este momento, se anota que Ricoeur no apunta directamente esta etapa que designamos figuración, como un integrante en lo que acaece en el diseño y su adjetivación arquitectónico; pero esta fase, forma parte de los momentos que se han supuesto en este escrito exploratorio; así, como ruta alternativa en otro escrito, nos expone que el objetivo está orientado a lo que realmente ha ocurrido en el pasado; en donde, agrega: “...*es por la figuración como el historiador constituye virtualmente el tema del discurso...*”⁸²; desde esta perspectiva, en primera instancia con constituir, refiere a un complejo proceso de formar y componer y con lo virtual deja entrever un proceso con lo que tiene existencia aparente, opuesto a lo real o lo físico; de esta manera, toda nueva codificación es en un plano más profundo, *figurativa, supuesta o imaginativa*.

Así mismo, se hizo mención del ejercicio de la analogía, pero con Ricoeur lo análogo, es una semejanza entre relaciones, más que entre términos simples; es decir, bajo la condición de lo semejante cometemos el error de vincularlo con lo calcado o lo copiado, bajo una supuesta imitación; lejos de observar, el cómo es que se relacionan sus partes o las relaciones que se suscitan para conformar aquello a lo que se le ejerce la analogía; de cualquier modo, por conducción de la analogía y atendiendo la condición de la mimesis, se advierte que: “...*no es una simple imitación en el sentido de una copia, de una re-plíca, o de*

81 Ídem; Con la debida puntualización, que las notas entre paréntesis son subrayados míos pretendiendo aclarar mis no tan claros entendimientos; en donde, con la condición de **disposición, delineación y formación**, se anota la condición de: **ordenación de algo de la forma** (por medio de su figura), **trazado de líneas de una figura y el dar forma a algo**; así con el dar forma en este nivel, se refiere al material físico, subjetivo e intersubjetivo que sustentará la expresión gráfica.

82 Paul Ricoeur, Tiempo y narración III, Bajo el signo de lo Análogo.

una re-duplicación, sino una re-organización de la experiencia en un nivel más elevado de significación y de eficiencia...”⁸³.

En ese mismo orden de ideas, se plantea que no se debe confundir el valor icónico de la representación del pasado con un modelo; ya que este se sucede como una serie de sucesos reales o imaginarios, que se desarrollan en un espacio y durante un tiempo determinados; por lo tanto, no hay una relación de re-producción, de re-duplicación, de equivalencia; sino una relación metafórica: “...el lector es llevado hacia al tipo de figura que asimila [...] una forma narrativa que nuestra cultura nos ha hecho familiar...”⁸⁴; bajo esta consideración, se anota que la forma que se asimila depende siempre de su relación intersubjetiva; es decir, es de un coeficiente social.

Ahora bien, bajo la condición de lo análogo o lo semejante, nos sitúa en *lo que se repite* en el sentido del *como esto fue*; con el propósito de reconstruir construyendo, no re-produciendo como copia; es decir, nos vincula con el punto en donde se entrecruzan el espacio de la ficción y el tiempo de la historia en donde el primero lo explicita, como las variaciones imaginativas desplegadas por la ficción, como: *el figurarse*; y el segundo referente a la re-inscripción que parte de lo real, o lo que se imita; es decir, entre lo que se fábulas y lo que se imita de lo real; así, “...con la expresión *figurarse* se indica una actividad de lo imaginario...”⁸⁵; de este modo, lo imaginario se impone como servidor obligado de la representación y bordea una vez más, la operación que consiste en: *figurarse que*; en donde, el poder que tiene la ficción es la de suscitar una ilusión de presencia, que sólo será controlada por el distanciamiento crítico.

Complementando este mismo alegato, Hayden White expone: “...la función representativa de la imaginación histórica, roza una vez más, al acto de *figurarse que* [...] por el que la imaginación se hace capaz de

83 Escrito filosófico y mermeneusis, **Revista Anthropos huella del conocimiento**; Paul Ricoeur, pág. 29.

84 Paul Ricoeur, **Tiempo y narración III, Bajo el signo de lo Análogo**.

85 Ídem.

visión..."⁸⁶; en ese sentido, aclara que al introducir la expresión "figurarse que", se tiene la capacidad de conferir a la perspectiva del pasado un complemento casi intuitivo; así, surge una primera modalidad que consiste en una imitación directa de la función metafórica, *el ver como*; condicionante que se somete a la riesgoso pacto entre la voz narrativa y el lector implicado; es decir, en virtud del supuesto pacto, el llamado lector baja la guardia, se fía y sede voluntariamente; concediendo al historiador el derecho desorbitado de conocer almas; sin atender, que los historiadores no dudaban en poner en los labios de sus ídolos o héroes, discursos inventados que sus productos no garantizan.

Esta condición nos permite abrir la reflexión y expresar en paralelismo; que sometido a lo que un día fue, el objeto senso-percibido como producto de una conformación a partir de un modelo gráfico; es decir su materialidad física, se encuentra altamente re-valorada y mediatizada; en donde, al aprendiz del diseño ceñido a su adjetivación arquitectónico; se le recomienda imitar los productos materiales suscitándose el revisable supuesto, que aquel ambicionado objeto producido venga ostentosamente resolver o solucionar ciertas expectativas en el complejo proceso compositivo de eso que se dice como diseño. Bajo esta reflexión, podríamos suponer como primer acercamiento, que esta etapa oscila en el tercer momento de configuración que Ricoeur describe como: el más alto nivel de reflexividad relacionado con lo lúdico; en donde, la composición arquitectural, nunca ha cesado de suscitar especulación y la historia interviene a nivel de valores formales que oponen un estilo a otro.

Pero también, este se pudiera colocar en la primera fase o pre-fase del tercer momento que Ricoeur ubica como re-figuración; es decir, a la presunta lectura que se realiza, a partir de la materialidad física con la que se pretende conocer el objeto de estudio; atento a esta reflexión, el lector de este documento escrito se preguntará cómo es que se relaciona la figuración con la re-figuración; condición que es revelada por Ricoeur cuando en líneas precedentes sugerimos la condición del llamado análogo, y su conveniente e íntima relación como re-ferencia;

86 Ídem.

ya que, el análogo al servir de referencia, se inmiscuye en la refiguración que es practicada por el relato y esta, está constituida por el acto de la lectura.

De suerte que, pretendiendo aclarar y disipar mis incertidumbres, Ricoeur cuestiona: ¿quién es el que refiere?, respondiendo: el lector; es decir, la lectura es una refiguración en el tiempo pero esta lectura no es limpia o neutra; la obra como materialidad física, me habla primeramente de mí mismo, como el personaje real que pone en intersección el mundo posible con el mundo real del lector; en otros términos, *cuando se imita de forma creadora se re-interpreta y re-describe* o mejor aún, *se re-figura*; pero esto ya no se da desde la acción como lector-perceptor; sino desde el personaje mismo como *diseñador-perceptor*; así, ya como refiguración, se sitúa en el acto de leer y re-leer lo construido; es decir, leer los lugares de vida a partir de nuestra manera de habitar considerando al habitar como replica del construir.

Aunque en la fase precedente se toquen algunas nociones del habitar, no se pretende abordar esta condición en este escrito; sino que, se atenderá la cuestión lectura, pero en el sentido de leer individual bajo un itinerario perceptivo; o de sucesiones de experiencias perceptivas; aunque se sabe que nos es algo neutro y que implica un fuerte condición intersubjetiva; es decir, lo que se pretende es atender la noción de “*el figurarse*” en dónde: “*...lo que el lector necesita es figurarse la obra, ya que en esto esta precisamente el darle forma...*”⁸⁷; así, la obra al presentar un carácter inacabado ofrece una multiplicidad de esquemas que “el lector-perceptor” esta llamado a complementar figurando; y esto es, generando figuras concretas de sus parcialidades; de esta manera, está llamado a concretizar y con concretizar se debe entender la actividad creadora de imágenes por la que *el lector-perceptor* se esfuerza en figurarse para dar forma al objeto; condición que es susceptible de diferentes interpretaciones por la cercanía a su condición individual e intersubjetiva.

87 Marie-France Begué. Doctora en Filosofía por la Universidad del Salvador Argentina; Investigadora de la obra de Paul Ricoeur en el “Proyecto de Investigación y Desarrollo (PID); de su texto, **Paul Ricoeur: La poética de sí-mismo.**

Finalmente, lo que atenderemos será el punto de vista viajero, como lo señala France Begué, en la que *el lector-perceptor* se pasea yendo y viniendo por la obra recogiendo esto y aquello; creando su propia síntesis imaginaria; en ese sentido, este nunca es percibido de golpe; provocando que nosotros mismos nos situemos dentro de la obra en experiencia corpórea con nuestras variaciones de la perspectiva en accidente de nuestra relación con el objeto en su materialidad física; es decir, en la experiencia de conocer, viajamos con la obra a medida que avanzamos en nuestra lectura; así, lo que ofrece la obra son “esquemas clave” que guían el imaginario del lector; de cualquier modo, esta manera de aprehender el objeto *a partir de esquemas imaginarios* es el modo propio que tiene la objetividad estética de ser captada en las obras plásticas.

Como último acercamiento para la ubicación de este momento, el Mtro. García Olvera ubica en el discurso propio, una fase que designada como el preámbulo de la re-figuración de lo habitable; condición que me resulta mas complaciente para re-tomarla y atribuirle (si así se me permite); como subtítulo de esta mi segundo momento exploratorio; es decir, la figuración como preámbulo de la re-figuración de lo habitable, ya que habla de la experiencia perceptual frente al objeto, en tal caso de la experiencia arquitectónica como fenómeno subjetivo, objetivo e intersubjetivo; centrándose en la condición de la percepción visual del análogo como referencia, pero atendiendo a la mirada como ejecución activa; así, para acercarse a las condiciones planteadas para el desarrollo de esta segunda etapa de captación y re-conocimiento; se proponen las siguientes fases exploratorias para este segundo acercamiento que se ha atribuido como una parte central y mediadora, en el proceso de diseño.

2.1. La visión como pensamiento descifrante, una valoración de la mirada, en los procesos cognitivos.

"...todo percibir es también pensar, todo razonamiento es también intuición, toda observación, es también invención..."

RUDOLF ARNHEIM

Antes de comenzar a saber sobre como acontece la experiencia del posible objeto de carácter arquitectónico, se propone conocer de manera inicial, como es que conocemos por medio de esta llamada percepción visual y así partimos del punto de vista de la neurociencia; de la noción que somos seres profundamente visuales, condición que explica que esto es debido, a que la luz llena la cavidad mental, al grado de imponerse al pensamiento; es decir, esa sensación de luz que invade nuestra mente al tener los ojos abiertos es tan fuerte, que nos hace creer que esa luz esta ahí afuera, y los ojos sólo la reciben y sienten; pero se nos aclara que quizá no es así; la luz y los colores no existen fuera de nosotros, lo que vemos, es sólo la lectura que nuestro cerebro y nuestra mente hacen de lo que acaece externo a nosotros; que no es otra cosa que materia y energía⁸⁸.

Bajo esta condición, recordemos que las sensaciones y percepciones que tenemos del mundo, sean del tipo que sean, son una exclusiva de nuestro cerebro y nuestra mente; en otras palabras, son fenómenos mentales, evocados por la actividad cerebral; de esta manera, fuera de nosotros no hay luz, gusto, tacto, olores, etcétera; sino materia y energía que pasa por el cerebro; es decir, si no tuviéramos un cerebro, todo lo que pudiera existir sería irrelevante para cualquiera de nosotros; en pocas palabras, tenemos el conocimiento de lo que nuestro cerebro nos permite tener y nada más; como se intento precisar en la fase precedente.

Por otro lado, es preciso aclarar, que aunque las sensaciones y percepciones se generan en el cerebro, no se sienten ahí; sino en aquella parte del cuerpo que recibe el estímulo; de suerte que, bajo

88 Esta condición referente a **la materia y la energía** será re-tomada en la última fase de este momento exploratorio, como posible ruta de acercamiento.

estas breves notas se llega al punto de este escrito; es decir, aunque el cerebro sea la entraña u órgano como medio, vehículo o centro de procesamientos complejos; *los ojos, son quienes reciben el estímulo primigenio*; que no sólo los reciben y sienten, sino que serían los que codifican y decodifican selectivamente la información que será transmitida; en otras palabras, a nivel de la retina ya existe cierta organización, es decir, para la identificación del estímulo se requiere movilizar las fibras nerviosas que resulten más pertinentes.

Siendo esto así, se considera que a nivel de la retina ya se hace la distinción; aunque estamos acostumbrados a creer que los receptores de la retina no tenían ningún conocimiento y discriminación; y lo que sólo podían hacer era registrar vestigios; así, el cerebro es quien tenía que inferir la presencia mediante una operación compleja; pero ahora se sabe, que la retina del ojo de la rana por ejemplo, posee por lo menos cuatro tipos de receptores y cada uno responde una clase especial de estímulo y no es afectado por los demás; sin embargo, cuando una rana desfallece de hambre en presencia de moscas muertas e inmóviles que le servirían de alimento; explica la ceguera del hombre cuya mente condicionada le impide responder ante oportunidades imprevistas.

De cualquier manera, no se puede reaccionar ante un estímulo a no ser que este sea distinguido por la percepción; es decir, *una reacción selectiva* del sistema nervioso ante rasgos particulares del campo visual transmitidos por los ojos; o como ejemplo: cuando una luz intensa penetra el campo visual, el niño se vuelve hacia ella como si lo dirigiera un poder controlador exterior; como una planta a la luz o un gato al menor movimiento; en otras palabras, el estímulo es el que rige la respuesta antes que la iniciativa del observador.

Bajo esta perspectiva, Arnheim, expresa: *"...el conjunto de las operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales situados por encima y mas allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma..."*⁸⁹,

89 Rudolf Arnheim, **El pensamiento visual**, *Visual Thinking*, cap. II, La inteligencia de la percepción I.

es decir, que con operaciones o procesos mentales, se refiere a: la exploración activa, la selección, la captación de lo esencial, la simplificación, la abstracción, el análisis, la síntesis, el completamiento, la corrección, la comparación, la combinación, la separación y la puesta en contexto; de manera que, al parecer no hay diferencia básica con lo que sucede cuando una persona mira o contempla directamente el mundo, y cuando se sienta con los ojos cerrados y piensa; bajo esta condición y en su peculiar sentido, no se podría negar que también se atiende al productor visual o diseñador; es más agrega: *"...no veo como eliminar la palabra pensar con lo que acaece en la percepción. No parece existir ningún proceso del pensar que al menos en principio, no opere en la percepción. La percepción visual es pensamiento visual..."*⁹⁰;

De este modo, a partir de la información que el hombre recibe por sus globos oculares, se suscita una aproximación a los procesos cognitivos con los que los seres humanos averiguamos la naturaleza, las cualidades y las relaciones de las cosas, a través de la experiencia visual; así, el mundo arroja su reflejo sobre la mente y este reflejo, sirve de material en bruto, que debe ser examinado, probado, reorganizado y almacenado; pero este llamado reflejo como imagen de un cuerpo sobre los globos oculares, no es el equivalente físico de lo que la percepción aporta a la cognición de principio; y esto es, porque difiere de la proyección que se hace en la retina; es decir, lo que el ojo recibe no es una parte del objeto, sino un equivalente de él.

Aunque de manera común, *"...todos hemos comenzado por creer que penetramos en el objeto, que lo percibimos en él, y no en nosotros..."*, como postula H. Bergson; pero, bajo esta postura se puede advertir también la consideración de dos estructuras en disimilitud; es decir, por un lado la estructura del sujeto que interfiere en el re-conocimiento; y por el otro, la estructura del objeto que posee ciertas propiedades, cualidades o atributos, que resultan inquietantes en el re-conocimiento del objeto; en donde, la estrategia del pensamiento puede verse perturbada cuando se escoge incorrectamente el marco visual de la situación que debe complementarse; es decir, el razonamiento sobre un objeto comienza con el modo en que se percibe el objeto.

90 Ídem

Sentado esto, existe una gran diferencia entre la recepción pasiva y la percepción activa; es decir, por un lado la primera respondería a un mundo dado que existe sin que yo haya hecho nada para producirlo; considerándolo de este modo, este funciona como un escenario sobre el cual vaga la mirada dirigida por la atención; así, la percepción visual es una ejecución notablemente activa (como mirada), y el mundo que emerge como resultado de esta exploración no es dado; es decir, entendiendo que la mirada es el resultado de nuestra vivencia corporal, *visual-táctil-motriz* con otros cuerpos en un espacio; por lo tanto, esta llamada mirada a nivel de pensamiento, se entenderá como una inteligencia visual descifrante de lo que acaece en el cuerpo, con el cuerpo y entorno al cuerpo; o en otras palabras con mi corporeidad; por consiguiente, el mundo que surge a partir de esta exploración perceptual, está sujeto a confirmación, re-apreciación, completamiento, cambio, corrección y profundización de entendimiento; en ese sentido, Arnheim manifiesta: “...*los pensamientos influyen en lo que vemos y lo que vemos influye en lo que pensamos...*”⁹¹.

Atendiendo a la visión, Hans Jonas, nos propone que es el prototipo o tal vez, el origen de la teoría; situando a la visión en el sentido de mirada desapegada, como contemplación; es decir, esta mirada ofrece cuantiosa información inagotablemente rica sobre los objetos y los acontecimientos del mundo exterior; por lo tanto, es el medio primordial del pensamiento; así, las facilidades que procura la visión como ejecución activa (o mirada); son resultado de nuestra vivencia corporal, *visual-táctil-motriz* que le son accesibles a la mente y resultan indispensables para su funcionamiento; en ese sentido, la selectividad activa, constituye un rasgo básico de la visión y la preferencia más elemental que se advierte es la que despiertan los cambios del medio; es decir, se interesa más por los cambios que por la inmovilidad⁹².

91 Rudolf Arnheim, **El pensamiento visual**, *Visual Thinking*; cap. II, La inteligencia de la percepción I.

92 De ahí la alteración que sufre la mente, a la falta o supresión de estímulos sensoriales prolongada; en donde, la mente reemplaza instintivamente la estimulación con reminiscencias e imágenes que gradualmente se vuelven incontrolables dando paso a la alucinación; de esta manera, se advierte que **la respuesta continua al medio, constituye la base para el funcionamiento del sistema nervioso.**

El proceso de registro que se produce en los globos oculares es altamente selectivo; es decir, los ojos se mueven dentro de sus orbitas y su exploración selectiva se amplifica mediante los movimientos de la cabeza, pero no sólo de ella, sino de todo el cuerpo del observador; así, la retina al dar informaciones de color al cerebro, este no registra todos y cada uno de los colores (o de los distintos espectros luminosos conocidos como colores); sino que este se limita a sólo unos cuantos, ya sea por gamas o escalas de color, a partir de los cuales se derivan los demás; de este modo, a través de esta ingeniosa simplificación; la visión sólo con unos cuantos transmisores, lleva a cabo una tarea que de otro modo, requeriría un número tan elevado de transmisores que su manejo resultaría imposible; es decir, *“...fisiológicamente, la visión le impone al material estimulante que registra, un orden conceptual...”*⁹³; siendo válido también, para la forma.

Los estudios de la Gestalt hicieron patente, que mirar al mundo requiere un juego recíproco, entre las propiedades aportadas por el objeto y la naturaleza del sujeto observador; siendo esto así, también se evidencia que el objeto es poseedor de ciertas propiedades, atributos o cualidades que interactúan con el sujeto o sujetos que perciben o senso-perciben el mismo elemento⁹⁴; esta condición, de los atributos o cualidades del objeto, está vinculado con lo que nos propone Merleau-Ponty quien nos expone: *“...la cualidad no es un elemento de la consciencia, es una propiedad del objeto. [...] la cualidad solamente aparece en relación con los juegos de la luz, y, por ende como elemento de una configuración espacial...”*⁹⁵.

De este modo, si partimos de la consideración, que el objeto posee ciertas propiedades, atributos o cualidades; es como emprendemos el análisis de este documento, basado en las cualidades del objeto, que algo tengan que ver con eso que se dice como arquitectónico; Arnheim,

93 Rudolf Arnheim, **El pensamiento visual**, *Visual Thinking*, cap. II, La inteligencia de la percepción I.

94 Aclarando que también sus senso-percepciones son dependientes de la estructura socio-cultural a la que pertenecen, o dicho en otros términos dependientes del mundo sensorio al que se pertenece.

95 Merleau-Ponty, Maurice. **La fenomenología de la percepción**. Pág. 26.

además propone que cada objeto lo vemos dotado de una ubicación, que no se percibe como algo único y aislado; así, ver algo implica asignarle un lugar dentro de todo; es decir, que para poder observarlo, o contemplarlo; requerimos contextualizarlo; aclarando que no determinamos tamaños, distancias, direcciones uno por uno para después hacer una comparación; sino lo normal sería, que esas características se ven, como propiedades del campo visual.

Con las condiciones planteadas, la percepción visual no es un registro pasivo del material estimulante, sino, un interés activo de la mente; así, el sentido de la vista opera de manera selectiva, y la percepción de la posible forma consiste en la aplicación de categorías de la forma, que pueden llamarse conceptos visuales por simplicidad y generalidad; de esta manera, se puede decir que un objeto contemplado es realmente percibido en la medida que se adecue a alguna forma organizada; entendiendo la percepción de la forma como la captación de rasgos estructurales simples; ya que, las formas percibidas son elaboraciones complejas de figuras simples.

Ver el objeto, también significa distinguir sus propias propiedades de las que le imponen el medio y el observador; así, ver sería *ver en relación*; pero también, ver un objeto significa hacer una abstracción, pues ver consiste en la captación de los rasgos estructurales más que en el registro indiscriminado de los detalles; qué rasgos se capten dependerá del observador así como de la situación estimulante; distinguiéndose lo que es predominante y lo que carece de pertinencia; por otro lado, la percepción no puede limitarse a lo que los ojos registran del mundo exterior; un acto perceptual nunca se da aislado; es decir, esté se ha llevado en los hábitos y costumbres perviviendo en la memoria; de suerte que, las experiencias del presente amalgamadas con los productos del pasado pre-condicionan las preceptos del futuro; por tanto, la percepción debe incluir la imaginería mental, *la figuración* y su relación con la observación directa.

Finalmente, hay que señalar que el proceso cognitivo produce las llamadas *constancias* perceptivas, que se repiten o se suceden como invariabilidad de apariencia; en donde, el objeto queda reducido a sus invariantes como lo pueden ser *la forma, el tamaño, brillantez, color,*

etcétera; pero lo cierto es, que *mientras el objeto y observador se trasladan en el espacio, la proyección sobre la retina se modifica de manera gradual*; en donde, la identidad se preserva a pesar de los cambios; en ese sentido, las constancias pueden presentar tres actitudes: la primera de ellas, el observador percibe la contribución del contexto como un atributo del objeto; la segunda, el observador percibe el objeto como en estado puro eliminando su contexto, así el objeto resultante es constante (como la actitud práctica de la vida cotidiana); la tercera, el observador mantiene la interrelación que se suscita entre el objeto y su contexto, de esta manera, considera, aprecia y goza plenamente los infinitos, profundos y desconcertantes cambios que padece el objeto al trasladarse de situación en situación⁹⁶.

96 Como ejemplo de este tercer punto, de la interrelación del objeto y su contexto: Arnheim propone **un edificio**; en donde su apariencia cambiante se encuentra sometida a los efectos de luz por la mañana y por la tarde, ya sea natural o artificial; como también, durante las diferentes estaciones o situaciones climáticas variables; condición que ofrece dos ventajas: por un lado una extraordinaria riqueza visual y por el otro, pone a prueba la naturaleza del objeto mediante su exposición a condiciones variables; de esta manera el observador advierte la permanencia del objeto su identidad inviolada generando conceptos muy diferentes de los que considera la lógica tradicional; sin embargo, la ironía se sucede en la rigidez de la constancia ya que puede volver ciego al observador; es decir, una forma común de comportamiento, consiste en **el uso errado de la constancia al suponer que lo que fue cierto antes, debe seguir siendo cierto cada vez**; esta última condición pone en jaque el revisable y prevaleciente dogma imitativo tipo replica de los productos a partir de su materialidad física.

2.2. Constancias senso-perceptivas 1, captaciones esenciales, *figura y forma*.

“...no se puede re-conocer algo como conocido, esperado u objeto de reacción, a no ser que se discrimine por su carácter netamente definido...”

RUDOLF ARNHEIM

Esta fase se encuentra vinculada con el re-conocimiento y la condición de captación que influye en el complejo proceso de producción gráfica; impulsada por la fase precedente; de este modo, y bajo lo sugerido se atiende la mirada, como una inteligencia descifrante; con la cual, se intenta conocer o re-conocer que se ve, se observa o se contempla del objeto; ó como intencionalmente se ha sugerido, con aquello que se cree o pretende percibir del objeto cuando el objeto no se ve; de este modo, se presenta la inquietud que permite cuestionar ¿qué es aquello que se pueda observar, contemplar o captar del objeto; cuando el objeto mismo no se advierte?; o mejor aún, que cualidades o propiedades se pueden aprehender o asimilar del objeto a analizar; de esta inquietud principiante, se intenta un acercamiento a los rasgos salientes de los objetos; sí es que algo, pudiese salir de ellos.

Se intuye qué en la forma quizá se encuentra la clave, del probable re-conocimiento objetual; asimismo, está llamada forma se encuentra condicionada por dos estructuras en disimilitud resultando más complejo su conocer; así, para hablar de forma, resulta indispensable distinguir que esta implica percatarse de la existencia de dos estructuras en disimilitud; pero estas se encuentran tan amalgamadas que se consideran como un sólo saber; es decir, se refiere a la distinción entre figura y forma; en donde, al indagar sobre su entender, se reveló que sus acepciones se relacionan tan estrechamente, hasta el grado de fusionarse sin la menor distinción; así, se sitúan en una revisable sinonimia que permite los no entendimientos; pero, para aquellos inmiscuidos en las disciplinas visuales, esta diferenciación resulta indispensable según se trabaje, o se haga uso o manejo de imágenes.

Atendiendo el primer término: *figura*, se encontró que este proviene del latín "*figūra*"; y su noción se refiere a *la apariencia o el aspecto externo de un cuerpo u objeto* a través de la cual se puede distinguir frente a otros; Arnheim la identifica de su acepción inglesa [shape], pero para pretender ser más claro, sólo se designara como figura; haciendo referencia solamente a la apariencia material de un objeto visible o palpable, que viene *determinada en gran parte por sus límites exteriores*; así, *la "figura", es el resultado recíproco entre el objeto material, el medio luminoso y las condiciones retinianas del observador*; en donde, los ojos sólo reciben información de las formas externas llámense figuras y no de las internas; en ese sentido, veamos que la figura material de un objeto puede cambiar cuando cambian su orientación espacial o su entorno.

Aprehendemos de la figura de manera inmediata; es decir, captamos un esquema global, y no la recomponemos a partir del recorrido de cada una de sus partes; de modo que, el esquema es determinado por la convergencia del estímulo proyectado en las retinas y el sistema nervioso que procesa esa proyección; en donde, el producto obtenido, siempre se reduce o sintetiza a su mínima expresión; o al esquema más simplificado conocido posible; que los psicólogos de la Gestalt, califican como la ley básica de la percepción visual; encadenándonos al principio de simplicidad.

En ese sentido, se busca que la estructura sea lo más definida posible; la cual ha sido llamada o denominada como la ley de la *prägnanz*, la cual no se ha distinguido lo bastante de la estructura más simple; generando confusión; ya que los traductores han sustituido el término alemán *prägnanz* como: *definida, precisa, clara, o exacta*; al inglés *pregnance* como: *sencilla, elemental o simple* que significa casi lo contrario; así, la figura externa de las cosas naturales es tan simple, como las circunstancias lo permitan y esa simplicidad de figura favorece la segregación visual; en donde no sólo la naturaleza obedece la ley de simplicidad; sino la mente del hombre tiende a obedecer esa ley; en donde, la correspondencia entre como vemos y como son en realidad las cosas, se produce por que la visión, en cuanto reflejo de procesos físicos del cerebro; esta sujeta a una misma ley de organización que rige en las cosas de la naturaleza y por tanto, en los productos resultantes de su actividad figuradora.

Así, donde quiera que percibamos una figura de manera consciente o inconsciente suponemos que representa algo, y por lo tanto que es la forma de un contenido; es decir, de este modo, la figura sirve para informarnos a cerca de la naturaleza de las cosas a través de su aspecto exterior; y no se percibe nunca como forma de sólo una cosa concreta; sino siempre como una clase de cosas; de igual modo, los vestigios o rastros de objetos muy conocidos que hay en la memoria, pueden influir en la forma que percibimos; pero también, la influencia de la memoria se acrecienta, cuando una fuerte necesidad personal hace que el observador quiera ver objetos de determinadas propiedades senso-perceptuales.

Después de este primer acercamiento a la figura, veamos que es lo que acaece en la forma; en otras palabras, vamos de la figura a la forma; es decir, aunque la figura, de un objeto viene determinada por sus límites exteriores; no se puede decir que esos límites sean la forma; en ese sentido, para hablar de la forma, se refiere a dos propiedades desiguales o diferentes de los objetos visuales; de los límites reales establecidos en su figura, como: *líneas, masas, volúmenes* y en segundo aspecto el esqueleto estructural generado en la percepción por esas figuras materiales; y que rara vez coincide con ellas; en otras palabras, se refiere a la con-figuración abarcando lo estructural, y lo no directamente observable por los sentidos.

Así, la percepción de la forma, es la captación de rasgos estructurales genéricos comunes; derivado de la psicología de la Gestalt; pero también, esta *forma*, viene determinada por la totalidad de experiencias visuales que hemos tenido de esa cosa u objeto, a lo largo de nuestra vida en el tiempo; en ese sentido, lo que una persona ve ahora, no es más que el resultado, de lo que ha visto en el pasado⁹⁷.

Ahora veamos qué sucede como primer acercamiento con el objeto; mirar un objeto, es una aprehensión activa; es decir, nosotros salimos hacia él, en donde “metafóricamente”, con un dedo invisible recorremos

97 Rudolf Arnheim, nos expone que toda **experiencia visual** se aloja dentro de un **contexto** de **espacio-tiempo**; además agrega que **el aspecto** de los objetos influye el aspecto de los otros objetos en **el espacio**; en donde también, influyen las visiones que lo precedieron en **el tiempo**.

el espacio que nos rodea, salimos a lugares distantes donde hay cosas, las tocamos, las atrapamos, recorremos sus superficies, seguimos sus límites, exploramos su textura, etcétera; sin embargo, no se opera con la fidelidad mecánica de una cámara, sino con la percepción visual; en donde ver significa aprehender algunos rasgos salientes de los objetos como lo pueden ser: la figura, la forma, el color, el tamaño, la luminosidad, y hasta la posible disposición u ordenamiento geométrico; siendo esto así, unos cuantos rasgos salientes, no sólo determinan la identidad de un objeto percibido; sino además, hacen que nos aparezca como un esquema completo e integrado.

Pero no todos los objetos hablan de su particular naturaleza material a través de su figura; sino que se encamina hacia lo que nos significan; en ese particular sentido, estos objetos están hechos sólo para la visión, pero también sirven de forma, para clases o categorías de cosas; asimismo, la forma, va más allá de la función práctica de las cosas, al hallar en su figura las cualidades visuales como lo pueden ser la redondez o la agudeza; la fuerza o la fragilidad; la armonía o la discordia; y éstas se leen simbólicamente como imágenes de la condición humana; en donde, esas cualidades puramente visuales o del aspecto exterior; son las más poderosas, las que nos tocan de manera más directa y profunda; es más, de ello se establece la condición “...*toda figura es semántica...*”⁹⁸; es decir, que sólo con ser vista, observada o contemplada, ya se hacen suposiciones y hasta afirmaciones sobre clases o categorías de cosas u objetos.

Complementando lo dicho anteriormente, el concepto visual del objeto derivado de las experiencias senso-perceptuales posee tres propiedades importantes: primero *se concibe el objeto como algo tridimensional*; segundo *se concibe de forma constante*, y tercero *no limitado a algún aspecto proyectivo particular*; derivando que el concepto visual que se tiene de un objeto, generalmente se basa en la totalidad de las observaciones hechas desde innumerables ángulos; así mismo, la orientación espacial propone marcos de referencia y nuestro campo visual es el que suministra este marco, que se denomina

98 Arnheim, Rudolf; **Arte y percepción visual**; *psicología del ojo creador*; cap. 3, la forma* form.

orientación retiniana; aclarando, que en la orientación ambiental, el marco de referencia que contextualiza al objeto, *es un fondo*; pero a este, se suma un tercer marco de orientación espacial de origen kinestésico; el cual es producido por las sensaciones musculares del cuerpo y el órgano del equilibrio situado en el oído interno; de modo que, según la posición en que este nuestro cuerpo, sentimos los cambios dinámicos, interfiriendo en el carácter de las figuras visuales.

En otros términos: “...*el concepto visual de todo objeto que posea un volumen, sólo puede ser representado en “un medio tridimensional”, como la escultura y la arquitectura...*”⁹⁹; no obstante, me atrevería a manifestar que se requieren parcialidades para su conocimiento; ya que en cualquier objeto tridimensional, sólo un aspecto es visible en un lugar y tiempo determinados; por ello, es como en el transcurso de su vida y experiencia diaria de cada persona, del observador o en el mejor de los casos del habitador; supera esta limitación de la proyección visual, mirando las cosas desde diversos puntos; lo cual, consecuentemente hace que se forme una imagen completa a partir de la totalidad de impresiones parciales; notando que la experiencia sobre dicho objeto material, no es más que un re-conocimiento que parte de una condición fragmentada para configurar la posible “forma” real.

Finalmente, la producción de imágenes artísticas o no, no parte de la proyección óptica del objeto representado; sino, que son *un equivalente dado*, con las propiedades de un medio concreto, de lo que se observa en el objeto; entonces la forma visual puede ser evocada por lo que se ve; pero no tomada directamente de ello; toda forma, ha de ser derivada del medio concreto en que se ejecuta la imagen, así tenemos que el acto de dibujar la silueta en el aire, en la arena o sobre una superficie de piedra o papel, significa una reducción de la cosa a su contorno (a su figura); y está no existe como una línea tal en la naturaleza; así, esta traducción, es un logro muy elemental de la mente, captar la semejanza estructural entre una cosa y su re-presentación; no deja de ser una tremenda hazaña de la abstracción.

99 Ídem.

2.3. Constancias senso-perceptivas 2, captaciones esenciales; *magnitud y forma.*

"...nuestro cuerpo no tiene el poder de hacernos ver aquello que no existe; sólo puede hacernos creer que lo vemos..."

MAURICE MERLEAU-PONTY

En posible similitud con lo anteriormente esbozado, Maurice Merleau-Ponty nos ofrece una segunda ruta alternativa a las nombradas o designadas constancias senso-perceptivas; entendidas como presuntos caracteres o propiedades estables del objeto; pero con la particularidad de hacer el debido énfasis sobre la mediación del cuerpo como punto de referencia dado; es decir, en las notas que prosiguen en este texto se pretende una segunda aproximación para aclarar o enfrentar las incertidumbres; de este modo, inicialmente advertimos que una cosa u objeto tiene su magnitud y su forma propias bajo las variaciones perspectivísticas, las cuales no son más que aparentes.

Desde esta perspectiva, Merleau-Ponty propone que estas apariencias son un accidente de nuestras relaciones con la cosas u objetos y no le afectan a él mismo objeto; aclarando que, lo que se nos da para cada objeto son: *magnitudes y formas siempre variables según la perspectiva*; en ese sentido, tendemos a considerar como verdadera la magnitud que obtenemos de la distancia del tacto; o la forma que el objeto toma cuando esta en un plano paralelo o frontal a nuestro cuerpo; en donde, distancia y orientación son definidas por nuestro cuerpo, como punto de referencia dado; proporcionándonos el medio de re-conocerlas y un punto de re-ferencia con la cual podemos fijar las apariencias fugitivas, distinguirlas y construir una objetividad; pero, el conflicto no radica en saber como una magnitud o una forma se da como constante; sino, cómo una forma o una magnitud aparente o verdadera puede mostrarse ante mí, cristalizarse en el flujo de mis experiencias y serme dada.

Ante tal consideración, propone que esta magnitud y esta forma; no son más que una denominación, o mote para designar las relaciones entre las partes; es decir, manifiesta que esta se sucede por medio del

lenguaje; de este modo, veamos que la constancia de la magnitud y de la forma a través de las relaciones de perspectiva, no sería más que la constancia de las relaciones entre el fenómeno y las condiciones de su presentación; en ese sentido, una forma y una magnitud aparente, son las que todavía no están, situadas en el sistema riguroso que forman conjuntamente los fenómenos de mi cuerpo; así, una orientación de mi mirada con relación al objeto, significa una cierta apariencia del objeto y una cierta apariencia de los objetos próximos; siendo esto así, el objeto, en sus apariciones guarda sus caracteres invariables y es objeto porque todos los valores posibles que pude tomar en magnitud y forma, están de antemano encerrados en las fórmula de sus relaciones con el contexto.

Herbert Read nos expone que Bergson sostenía: *“...el artista o productor visual no tenía conocimiento de las cosas, sino sólo de relaciones [...] lo que existe no es ya el objeto, sino el objeto disuelto en un esquema que fija algunos de sus aspectos arbitrarios...”*¹⁰⁰; revelando que, aunque ya no sea completamente cierto para algunos tipos de arte; *si lo es en la composición*, porque la misma palabra sugiere una reunión de partes; o en el mejor de los casos juntar varias cosas y colocarlas en orden para formar o constituir una sola; que también podemos atenderla desde su acción; es decir del verbo componer, del latín *“componĕre”*, que en sinonimia se refiere a formar, organizar, constituir, armar, integrar, acomodar de varias cosas una; juntándolas o acomodándolas de cierto modo y orden; en ese sentido, nos aproximamos a la condición del desarrollo o proceso; mejor aún como un proceso de composición; en donde, estas acciones hacen que nos aproximemos a las nociones y consideración del diseño y lo proyectual.

De cualquier modo, *“...es en la evidencia de la cosa que se funda la constancia de las relaciones, lejos de que la cosa se reduzca a relaciones constantes...”*¹⁰¹; y para su conveniente explicitación expone:

100 Herbert Read; **Imagen e Idea**; la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana; cap. II, *el descubrimiento de la belleza*, pág. 69.

101 Maurice Merleau-Ponty; **La fenomenología de la percepción**, cap. III, La cosa y el mundo natural; *constancias perceptivas*.

al mirar una mesa con su forma y su magnitud en una habitación, no es para mí una ley, una regla o una relación invariable; sino es, porque percibo la mesa con su magnitud y su forma definida que presumo, para todo cambio de la distancia o la orientación, un cambio correlativo de la magnitud y de la forma y no al revés.

En ese sentido, una cosa u objeto visto demasiado cerca y sin ningún fondo, ya no es un objeto; sino una masa material; visto demasiado lejos, pierde de igual manera su apreciación; y este sólo aparece cuando su micro o macro estructura, no es ni demasiado visible, ni demasiado carente, determinando su forma y magnitud reales; considerando, que la distancia de mi cuerpo al objeto no es una magnitud que crece o decrece; sino una tensión, donde las variaciones de la apariencia no son cambios de magnitud en más o menos distorsiones reales, simplemente se sucede una sucesión, ya sea que sus partes se mezclen y confundan o se articulen una en la otra y muestren sus riquezas.

Así, si acerco el objeto a mi cuerpo o lo hago girar en mis dedos para verlo mejor, cada actitud de mi cuerpo es para mí potencia de un cierto espectáculo, y cada espectáculo es una cierta situación kinestésica; o en otras palabras, *“...mi cuerpo está apostado en permanencia ante las cosas para poderlas percibir, e inversamente, las apariencias están siempre envueltas por mí en una actitud corpórea...”*¹⁰²; de esta manera, mi experiencia desemboca en las cosas y trasciende en ellas, en un montaje respecto del mundo, que es definido por mi cuerpo; en ese sentido, las magnitudes y las formas solamente modelizan esta presa global sobre el mundo.

*“...toda percepción de una cosa de una forma o de una magnitud; [...] toda constancia perceptiva, remite a la pro-posición de un mundo y de un sistema de la experiencia en el que mi cuerpo y los fenómenos están rigurosamente vinculados...”*¹⁰³; en ese sentido, propone que la constancia de formas y magnitudes en la percepción no es una función

102 Ídem.

103 Ídem.

intelectual, sino una función existencial; es decir, en tanto accidente de las relaciones de mi corporeidad con las cosas o los objetos; en donde, el sistema de la experiencia no está desplegado ante mí como un ser omnipotente; sino que, este es vivido desde cierto punto de vista, pero no soy su observador; sino que formo parte del mismo; es mi inherencia a un punto de vista, lo que posibilita a la vez la finitud de mi percepción.

No obstante, las experiencias perceptivas se encadenan, se motivan, se implican una a otra; y siendo así, la percepción del mundo no es más que una dilatación de mi campo de presencia, no trasciende sus estructuras esenciales; el cuerpo sigue siendo agente sin convertirse jamás en objeto; de cualquier modo, el objeto visible está delante de nosotros y no en nuestro ojo; así, la posición, la magnitud o la forma visibles, se determinan por la orientación, la magnitud y la presa de nuestra mirada en ellas; donde, en todo caso, posiblemente se entienda al objeto como: *"...ese figurante humilde y receptivo esa suerte de esclavo psicológico y de confidente..."*¹⁰⁴; así, la constancia se funda en la relación de mi cuerpo con las cosas y las designaciones figura y forma, no son más que el mote para identificar esas relaciones.

104 Jean Buadrillard; **El sistema de los objetos**; el sistema funcional o el escrito objetivo; *el hombre de colocación*, pág. 27.

2.4. Tensión y disposición de fuerzas en el re-conocimiento.

“...la forma compositiva sólo se hace sensible cuando recurre a la utilización de símbolos visuales, que tomados de la experiencia vital, dotan al arte de significado...”

RUDOLF ARNHEIM

Inicialmente atendamos que aún no hemos renunciado al idea tradicional que afirma que nuestro mundo visual no es otra cosa que una aglomeración de objetos estáticos; en ese sentido, Arnheim, nos propone como principio, la superación o el adelanto sobre la materia; condición que se encuentra a favor de la noción, que el universo se encuentra compuesto por con-figuraciones de energía; misma condición que fue establecida por la ciencia de nuestro siglo, en la imagen del mundo físico; de esta manera, a partir de esta condición; es como se realiza la exploración como alternativa de captación y re-conocimiento del supuesto objeto.

Después de las dos exploraciones precedentes, ahora resulta prudente comenzar hablar o entender por medio de vectores, en lugar de formas u objetos; por lo cual es preciso aclarar que no se pretende descartar los aportes o descubrimientos de los esbozos de las fases anteriores, ya que son la base de este documento; es decir, en la fase precedente se estableció la constancia de las relaciones con las cosas u objetos y con ello, su fuerte vínculo con la designada composición; en donde, en esta composición, se pone de manifiesto, en el hacer, constituir o producir; así como, en el ver, mirar, contemplar o percibir; o en términos simples, *en el percibir y en el producir*, como organización de formas definidas dispuestas en una estructura de conjunto.

Hay que recordar, que cuando una persona se mueve en su espacialidad, su cerebro es informado de una serie de movimientos sucesivos de las piernas; y esas sensaciones no se incluyen en el espacio mismo; así que, para experimentarlo cinestésicamente, el cerebro tiene que generar esa experiencia a partir de mensajes sensoriales que no son espaciales; esto es, que las sensaciones procedentes de los órganos somáticos: del tacto, de los músculos, de las articulaciones y los tendones, contribuyen a en grado a nuestra

conciencia de la forma y el espacio; en ese sentido, sólo en las relaciones espaciales surge el conocimiento hacia el objeto como también para la experiencia de carácter arquitectónico; mejor dicho la experiencia arquitectónica.

Atendiendo el vínculo anteriormente esbozado, como conexiones o relaciones entre cosas u objetos; se expone que: *"...la centricidad y excentricidad son relaciones espaciales y que resultan tan fundamentales para el mundo físico como lo son para el mundo mental, pudiendo re-presentarse fácilmente mediante formas visuales..."*¹⁰⁵; en ese sentido, hay que tener claro que la geometría sólo se ocupa de las relaciones espaciales, y por tanto, un círculo o una línea recta, no son para ella, sino una figura que posee determinadas medidas; sin embargo, la expresión precisa de formas que sean absolutamente dinámicas; es decir, si han de ser reflejo de la experiencia humana deben ser animadas.

Así, se expone que tanto las imágenes proyectadas sobre las retinas como los objetos mismos, comparten y reflejan un mismo estatismo, inmovilidad o permanencia inflexible; pero en contrapartida neurobiológica, electroquímicamente el sistema nervioso se encuentra más en sintonía con la naturaleza propia de los flujos procesuales; en donde, la dinámica constituye la esencia misma de la experiencia perceptual; en ese sentido, *"...las formas son con-figuraciones de fuerzas..."*¹⁰⁶; siendo esto así, si queremos dar cuenta de las estructuras compositivas, no debemos comenzar hablando de formas o de objetos, sino de vectores; es decir, lo que para nosotros es una masa, que identificamos como cosa u objeto; no es sino un campo de energía.

De esta manera, además de los rasgos estructurales simples salientes de los objetos, agregamos que las cosas, que captamos, hasta sus últimas consecuencias, se nos aparecen como con-figuraciones de fuerzas y esta *calidad dinámica de nuestra visión*, nos permite hacer justicia a los impulsos físicos y mentales; o en palabras del biólogo Peter Weiss: *"...lo que percibimos como forma estática no es otra*

105 Ídem.

106 Ídem.

cosa que el producto, transitorio o duradero, de procesos formativos..."¹⁰⁷; así, con el llamado vector, atendemos a una fuerza que desde su centro de energía se lanza como flecha, en una dirección concreta; pero a su vez, como referente a situaciones físicas y mentales.

Siendo así, en vez de percibir un sistema de vectores radiales orientado hacia el centro de la tierra, *percibimos un sistema de verticales paralelas*; de esta manera, una línea trazada a plomo establece la vertical; pero si midiéramos con precisión macroscópica la orientación de tales verticales como las paredes de un edificio en sus superficies opuestas enfrentadas; advertiríamos que estas convergerían al centro de la tierra, a pesar de que para fines prácticos corran paralelas; es decir, el dominio excéntrico se manifiesta mediante hileras y grupos de verticales; de carácter paralelo que se encuentra en grupos de columnas, de arboles o en el de las masas de gente.

Esta condición, es dependiente de nuestra estructura fisio-biológica humana como seres bípedos enfrentados a un horizonte; en ese sentido, denuncia que debemos estar agradecidos de esta estrecha concepción del espacio, porque al transformar lo convergente en paralelo simplifica nuestro mundo de una manera que nos es vital, proporcionándonos un armazón estructural formado por paralelas verticales y horizontales que aplicamos a nuestro espacio vital o en el mejor de los casos que aplicamos a nuestra espacialidad; y suministramos así, el instrumento más sencillo y perfecto para orientarnos en el espacio abstracto que nuestra mente pudiera concebir, la cuadrícula.

Así también, estas cuadrículas, raramente se da en la naturaleza; pero proliferan en la determinación compositiva de aquello que se denomina como arquitectónico; ya que, el objeto ceñido a su adjetivación arquitectónico esta firmemente enraizado en tierra; en donde, su dimensión vertical hace que siempre esté firmemente sujeto a la gravedad; en ese particular sentido, cuando observamos objetos situados en tierra en su verticalidad, sean estos arboles, edificios,

107 Arnheim, Rudolf; **Arte y percepción visual**; *psicología del ojo creador*, cap. 9, la dinámica.

estatuas o incluso hombres de pie, los vemos como si estuvieran presionando hacia abajo por efecto de su propio peso y, al mismo tiempo, como si estuvieran atraídos hacia abajo por la propia tierra; pero también, como si brotaran desde ella en una condición ascendente; de cualquier modo, la dirección dominante dependerá de la medida en la que se perciba en el objeto un centro propio.

Como se hecho notar con anterioridad, se necesitan ojos y un sistema nervioso para volver visible el mundo; aunque se pueda prescindir de los primeros; pero en un sentido físico nosotros los portadores de tales instrumentos perceptivos, no somos sino una cosa entre las cosas; en ese sentido, una persona es en el plano perceptivo un probable espectador, que se ve a sí mismo en el centro del mundo que le rodea; así, cuando se mueve, ese centro permanece con él; haciendo evidente la constancia de la relación.

Adicionando a esta reflexión, que algunos de los productos de la composición no puede ser entendidos plenamente a no ser que se tenga en cuenta la presencia del espectador; condición que obedece, a que algunos de los productos objetuales reservan una función y un espacio a los participantes externos; es decir, la composición no podrá ser entendida, si ese espacio no es ocupado potencial o realmente por agentes humanos; y ello se suscita por lo regular (si no es que casi siempre), en los objetos de uso cotidiano; así, una silla no esta completa sin el cuerpo de la persona que se pretende que se siente en ella; es decir, a la presencia retiniana de la silla, hay que agregarle o añadirle la presencia inducida perceptualmente de quien se sienta en ella, y que también aporta un contra centro visual a la composición.

En ese sentido, el llamado diseñador o productor visual, tiene la tarea difícil de idear una forma que haga que el objeto parezca equilibrado y completo en si mismo, pero al mismo tiempo sea capaz de integrarse en un todo más grande, que incluye al usuario, su cuerpo y sus miembros; de suerte que, los objetos ceñidos a su adjetivación arquitectónico ofrecen ejemplos similares al de la silla; así, un pórtico, un puente o una plaza pública, no están completos sin usuarios o en el mejor de los casos, de sujetos portadores de la designada espacialidad y hasta de su habitabilidad que son quienes los emplearán, o utilizarán.

Por otro lado, para poder explicar el llamado principio vectorial, aplicado a la observación directa para reconocer la posible forma del objeto, se aprecia que este se suscita cuando se mira algún objeto tridimensional que pudiera ser una escultura o en el mejor de los casos el posible objeto arquitectónico, es decir, en la contemplación proyectamos un vector hacia el objeto; de este modo, la llamada visión es una manipulación de un objeto por parte del sujeto; es decir, normalmente experimentamos el centro personal del mundo perceptivo, o mejor dicho, nuestro centro perceptivo como ubicado en medio de los ojos y de los oídos; y este centro perceptivo es dirigido rumbo a un horizonte.

Siendo esto así, si miro cuidadosamente a mi alrededor, me doy cuenta que mi relación espacial con los objetos, no puede describirse de manera adecuada echando mano de *distancias y emplazamientos*; antes bien, se trata de una relación de tipo dinámico; esto sería que cualquier objeto visible, posee una doble tendencia dinámica en relación con el yo del espectador, se acerca y retrocede; aclarando, que el objeto en sí, no tiene la facultad de movimiento, porque en el plano físico los objetos permanecen inmóviles y a una distancia que pueden ser medidos por la geometría; sino que, está es otorgada en función de su peso visual, por la dinámica perceptual; es decir, desde el punto de vista perceptivo, esa permanencia del objeto como su inmovilidad, su quietud o su carencia de movimiento, está relacionada con el delicado equilibrio que se establece entre la separación y acercamiento, agregando que, la misma orientación espacial del sujeto, condiciona la manera en que el objeto se percibe.

De cualquier manera, es por nuestra estructura ocular como seres bípedos, que estamos concebidos para mirar hacia delante, para explorar el entorno, atentos a descubrir la figura o forma que se nos presente verticalmente; ya que para mirar hacia abajo o cualquier otra dirección, hay que doblar el cuerpo o la cabeza provocando ciertas distorsiones; en donde, el ángulo cambia constantemente según nos estemos moviendo; condición que nos permite regresar a la condicionante esbozada en la fase precedente; es decir, las variaciones perspectivísticas, no son más que aparentes; y estas apariencias son un accidente de nuestras relaciones con la cosas u objetos y no le afectan a él mismo objeto.

Véase, que basado en el principio neuro-fisio-biológico humano se propone que: *"...la dimensión vertical es el ámbito preeminente de la contemplación, y que la dimensión horizontal constituye el terreno de acción..."*¹⁰⁸; de este modo, los objetos en posición vertical son encarados frontalmente; se presentan sin distorsiones y a una distancia que nos resulta cómoda podemos captar al objeto en su conjunto; así, el vector visual que parte del sujeto llega perpendicular al objeto observado; y esta llamada perpendicularidad tiende a ser una constante, debido a que por más que sea consciente el sujeto que este mirando hacia arriba la superficie de un techo pintada por ejemplo; el sujeto tiende a mirar horizontalmente; es decir, perpendicular al objeto observado.

Esta revelación en donde la dimensión vertical nos conduce o se relaciona con la contemplación y lo horizontal constituye el terreno de la acción; se vincula con la condición que implica el re-conocimiento del posible objeto arquitectónico o en la experiencia del tipo arquitectónica; es decir, el objeto producto de lo arquitectónico se desarrolla en el espacio físico, y por tanto se encuentra más sujeto a las coordenadas de lo vertical y lo horizontal; en donde, *el vector horizontal se refuerza con el andar*, ya que el suelo es la base de las acciones humanas; destacando que los volúmenes nos impresionan, fundamentalmente por su ser y los vectores por su actuar.

De cualquier modo, para enfrentarse a un objeto considerado arquitectónico resulta indispensable considerarlo como un volumen tridimensional; es decir, que se extiende a lo largo y a lo ancho, tanto como en lo alto; que por su alta complejidad, es como en la práctica, en las habitualidades de su percibir y producir, se reduce a su alzado vertical y su planta horizontal; en donde, la interacción de los sistemas compositivos horizontal y vertical determina este diseño considerado arquitectónico. Así, los elementos empleados en los diseños considerados como arquitectónicos se aproximan muchísimo a las formas geoméricamente definidas; en donde, esto se debe a que se ajustan por sus formas abstractas, a las leyes o principios de la

¹⁰⁸ Arnheim Rudolf, **El poder del centro**, Estudios sobre la composición en las artes visuales.

estática; apoyados continuamente en verticales y horizontales, en líneas rectas y curvas, en la simetría y la repetición; pero, al estar basados en los principios de la estática o al ser contruidos con propósitos prácticos, se dedican menos esfuerzos a la expresión visual que a la estabilidad y el orden; en ese sentido, Arnheim agrega: “...en los asuntos prácticos de la vida domestica y urbana, la necesidad de orden, hecha mano de las relaciones espaciales que resultan más cómodas, y la expresión artística de los diseños arquitectónicos, tiende a estar íntimamente ligada a ese orden deseable...”¹⁰⁹.

Se advirtió en líneas precedentes, que en la experiencia arquitectónica la dimensión vertical es el reino de la contemplación, mientras que la dimensión horizontal es el terreno de la acción; en donde, *el vector horizontal se refuerza con el andar* ya que el suelo es la base de las acciones humanas; condición que se suscita en una experiencia senso-perceptiva del tipo kinestésico; así el vector horizontal puede apuntar a cualquier dirección; en ese sentido, el objeto arquitectónico; no sólo viene configurado por su propia centricidad; sino también, en su dimensión horizontal al ser reforzada por su andar manteniendo un diálogo constante con el ir y el venir de sus usuarios, o en el mejor de los casos de sus habitantes; condición que no sólo se limita al interior de una estructura conocida como arquitectónica; sino también al conjunto de ellas; es decir, la interacción que se suscita entre estos objetos y los canales de comunicación lineal que los unen; se juega con la aproximación y el alejamiento en relación con la concentración entorno al núcleo o centro del edificio.

No obstante, se considera que el posible acercamiento se puede dar sólo: *en la interacción del espacio y el tiempo en la experiencia arquitectónica*; ya que el orden en que los componentes de un edificio se disponen, no sólo vienen determinado por su simultaneidad atemporal, [sin tiempo o estática]; sino también, por la secuencia en la que se insertan, las actividades como secuencia temporal o en movimiento; es decir, el ascender los escalones que se conducen hasta la puerta, el ser recibido por la expansión repentina de la entrada, o subir una escalera cóncava-convexa; se da una correspondencia entre

109 Ídem.

la estructura de la secuencia temporal y de la organización espacial; así cuando una experiencia de secuencias espaciales llega a un clímax en un lugar clave, ese punto resultara prioritario en la composición inmóvil del edificio.

Después de este extenso recorrido, se plantea que el visitante, usuario, o habitador, se desplaza de un sitio a otro y lo que percibe es el espacio que su visión abarca en ese momento concreto; es decir y como ejemplo, el de la estancia en la que se encuentra, y el punto de la estancia que en ese preciso momento ocupa; condición, que hace que la experiencia designada arquitectónica sea una secuencia temporal, que no es arbitraria, ni subjetiva, pero el objeto construido llámese arquitectónico, hace de esa sucesión un aspecto esencial de su composición; así, a medida que el entorno espacial varia, también lo va haciendo el centro de equilibrio; así, cuando el espacio sea continuo como un vestíbulo, el centro se moverá constantemente según lo haga el espectador, provocando las variaciones en perspectiva.

Finalmente, en coincidencia con Zamora Águila se deduce que la composición mediante secuencias temporales no puede ser descrita; sin embargo, se podría dar como una mera sucesión de puntos de referencia inmóviles conectados mediante transiciones; y esto es debido a que *la composición temporal tiene que ver más con el suceso que con imágenes inmóviles*; o en el más abstracto de los sentidos, podemos decir que se basa en procesos dinámicos de crescendo y disminuyendo, de ensanchamiento y constricción; advirtiendo que, la distancia de mi cuerpo al objeto, no es una magnitud que crece o decrece, sino una tensión; en donde, las variaciones de la apariencia no son cambios de magnitud en más o menos distorsiones reales; sino, como se enuncio antes por la dinámica perceptual; así, en el objeto arquitectónico o producto de lo arquitectónico el carácter compositivo estable y atemporal de lo construido, revela su dimensión temporal, cuando el visitante se mueve a través suyo, bajo su condición corpórea, figurando los esquemas que le permitirán construir la forma del objeto producto de su experiencia.

2.5. LA NOCIÓN DEL SEGUNDO ACERCAMIENTO.

Después del recorrido desarrollado; y como en el momento precedente, se busca realizar una segunda aproximación, sobre los acercamientos, logrados a través de este nuestro segundo momento exploratorio; de este modo, disipar o espesar las dudas que se generan a través del escrito planteado; y así, mostrar las posibles relaciones que se esbozan sobre las entendederas de este consecuente momento exploratorio; es así, como atendimos la noción de la figuración; que como primer acercamiento diferenciado desde su acepción, anotamos dos posturas *el figurarse* y *el figurar*, desde lo que se imagina o se inventa hasta lo que se dispone, delinea y forma; de este modo, se centro la expedición sobre la primera, "*el figurarse*" y esto es sucediéndose la interpretación de imágenes con la posibilidad de ejercer las analogías; en otros términos, donde las representaciones son analizadas, interpretadas, descifradas, comprendidas y luego transferidas desde la experiencia arquitectónica.

Como en la fase precedente, se denotó la postura de Paul Ricoeur, en cuya revelación marcamos la pauta de aproximación y rastreo; así, sugerimos un grácil acercamiento a la posición del llamado análogo; como referencia bajo la condición de imitación; pero situado bajo la postura de lo que se repite, en el sentido del como esto fue; con el propósito de re-construir construyendo, y no re-produciendo como copia; en donde se entrecruzan el espacio de la ficción y el tiempo de la historia; es decir, *entre lo que se fábula y lo que se imita de lo real*; así, con la expresión figurarse se indica una actividad de lo imaginario; en donde el poder que tiene la ficción es la de suscitar una ilusión de presencia.

También anotamos que el llamado análogo, al servir de referencia, se inmiscuye en la re-figuración que es practicada por el relato y esta, está constituida por el acto de la lectura; y para abordar esta condición se atendió la cuestión de lectura, en el sentido de leer individual; no siendo algo neutro y que implica un fuerte condición intersubjetiva; así, el lector-perceptor al figurarse la obra plástica, ejerce un complejo proceso constructivo que radica el darle forma; ya que está, al presentar un carácter inacabado ofrece una multiplicidad de esquemas

que el lector-perceptor complementa figurando y esto es, generando figuras concretas; de esta manera, cuando él concretiza desempeña la actividad creadora de imágenes por la que él se esfuerza en figurarse por medio de sus parcialidades para estructurar la forma del posible objeto.

Notemos que bajo esta cercanía o aproximación a la condición del análogo como referencia; se presentaron varias inquietudes referentes al re-conocimiento del objeto, como proceso de captación de la presunta realidad; que como aprendiz de Arquitectura se llegó a inculcar e imponer como posible, expectativa o salida determinadora del proceso compositivo; como prevaleciente dogma imitativo tipo replica de los productos físicos como si la finalidad del diseño radicara en la producción del objeto físico y no en la expresión gráfica que posibilitara en una esta posterior la producción de susodicho objeto.

De cualquier modo, para atender el punto de vista viajero, en primera instancia, se aproximó a conocer la condición de la percepción visual, como pensamiento descifrante; derivando que los ojos, son quienes reciben el estímulo primigenio; es decir, no sólo los reciben y sienten, sino los que codifican y decodifican selectivamente la información que será transmitida; así, a partir de la información que el hombre recibe por sus glóbulos oculares, se suscita una aproximación a los procesos cognitivos con los que los seres humanos averiguamos la naturaleza, las cualidades y las relaciones de las cosas, a través de la experiencia; entendiendo que la visión o la mirada es el resultado de nuestra vivencia corporal, visual-táctil-motriz con otros cuerpos en un espacio; de esta manera, su sugirió que a nivel de la retina ya se hace la distinción; añadiendo que la percepción visual no es un registro pasivo del material estimulante; sino, un interés activo de la mente; así, el mismo sentido de la vista opera de manera selectiva.

Por otro lado también se pudo señalar que la percepción de la forma consiste en la aplicación de categorías de la forma; en donde, ver consiste en la captación de los rasgos estructurales más que en el registro indiscriminado de los detalles; asimismo, se anotó que no puede limitarse a lo que los ojos registran del mundo exterior; en donde este acto perceptual nunca se da aislado; es decir, esté se ha llevado

en los hábitos y costumbres perviviendo u oscilando en la memoria; de tal suerte, que las experiencias del presente con los productos del pasado pre-condicionan las preceptos del futuro; sugiriendo que, la percepción debe incluir la imaginaria mental es decir, la figuración y su relación con la observación directa. En ese peculiar sentido, se llega a considerar que en la medida que nos lleve a comprometernos con la universalidad de los esquemas perceptivos, estaremos basándonos más directamente en la base física de la experiencia humana; y dado que las percepciones visuales de los seres humanos, sea cual sea su formación cultural, poseen ciertas características comunes; resulta factible hablar de estas similitudes en términos de condiciones inherentes al propio sistema nervioso; además agregar que, la fisiología orgánica del cerebro humano forma parte del mundo físico y esta sujeta a las leyes de la naturaleza.

Posteriormente se intenta conocer acerca de los rasgos salientes de los objetos, como probable condicionante de re-conocimiento, y fue como se intuyó qué en la forma quizá, se encontraría la clave, del probable re-conocimiento objetual; pretendiendo hallar en su figura las cualidades visuales; revelándose que el objeto, sólo dicta un mínimo de rasgos estructurales requiriendo así el ejercicio de la imaginación; en donde, la captación de la forma es la captación de los rasgos estructurales que se encuentran en el material estimulante; pero también se denota, que no todos los objetos hablan de su particular naturaleza material a través de su figura; condición que se encamina más hacia lo que nos significan esos objetos.

Así es como llegamos a diferenciar que cuando hablamos de figura; se hace referencia solamente a la apariencia material de un objeto visible o palpable, que viene determinada en gran parte por sus límites exteriores; aprehendiendo la figura de manera inmediata y para hablar de la forma, se refiere a dos propiedades desiguales o diferentes de los objetos visuales; como primer aspecto de los límites reales establecidos por: líneas, masas, volúmenes (en su figura) y en segundo aspecto el esqueleto estructural generado en la percepción por esas figuras materiales; y que rara vez coincide con ellas; es decir para el posible reconocimiento del objeto tridimensional recurrimos a sus parcialidades que son manifestadas o aprehendidas a partir de su

figura ya que *toda figura es semántica* es decir, que sólo con ser vista, observada o contemplada, ya se hacen suposiciones y hasta afirmaciones sobre clases o categorías de objetos.

A partir de esto, establecimos un primer acercamiento al objeto derivado de las experiencias senso-perceptivas; el cual posee tres propiedades importantes: primero se concibe el objeto como algo tridimensional; segundo se concibe de forma constante; y tercero no limitado a algún aspecto proyectivo particular; además, en cualquier objeto tridimensional, sólo un aspecto es visible en un lugar y tiempo determinados; es decir, por parcialidades a partir de su figura; revelándose como posibles constancias senso-perceptivas la figura y la forma; pero también se explicitó que estas no son más que aparentes; es decir, que estas apariencias son más que un accidente de nuestras relaciones con la cosas u objetos y que no le afectan a él mismo objeto; así, una cosa u objeto tiene su magnitud y su forma propias bajo las variaciones perspectivísticas.

La constancia de la magnitud y de la forma a través de las relaciones de perspectiva, no sería más que la constancia de las relaciones entre el fenómeno y las condiciones de su presentación; de este modo, esta magnitud y esta forma, no son más que una denominación, o mote para designar las relaciones entre las partes; es decir, esta constancia se sucede por medio del lenguaje; así, la constancia de forma y magnitud en la percepción no es una función intelectual, sino un función existencial; es decir, en tanto accidente de las relaciones de mi corporeidad con las cosas o los objetos; o en otros términos, la constancia de las cosas se funda en la conciencia primordial del mundo como horizonte de todas nuestras experiencias; promoviendo que la posible constancia se da en las relaciones con lo objetos y no en los objetos.

Supuesto esto, también se advirtió como aproximación que para el conocer desde el punto de vista viajero; la dimensión vertical es el reino de la contemplación, mientras que la dimensión horizontal es el terreno de la acción; y esto se debe tanto a nuestra estructura ocular como a la estructura corporal; ya que como seres bípedos, estamos concebidos para mirar hacia delante, para explorar el entorno, atentos

a descubrir la figura o forma que se nos presente verticalmente; en donde, el vector horizontal se refuerza con el andar ya que el suelo es la base de las acciones humanas; condición que se suscita en una experiencia senso-perceptiva del tipo kinestésico; manteniendo un diálogo constante con el ir y el venir de sus usuarios, o en el mejor de los casos de sus habitantes; condición en la que el posible acercamiento se puede dar en la interacción del espacio y el tiempo en la experiencia del objeto designado arquitectónico, que se mostró perteneciente a un orden secuencial.

Siendo así, el visitante, usuario, o habitador, se desplaza de un sitio a otro y lo que percibe es el espacio que su visión abarca en ese momento concreto; así el acercamiento se puede dar *sólo en la interacción del espacio y el tiempo* en la experiencia arquitectónica; entre la estructura de la secuencia temporal y de la organización espacial; de esta manera, a medida que el entorno espacial varia, también lo va haciendo el centro de equilibrio; es decir, esta se da como una mera sucesión de puntos de referencia inmóviles conectados mediante transiciones; y esto es debido a que la composición temporal tiene que ver más con el suceso que con imágenes inmóviles; así llegamos al principio marcado en la introducción de este momento con France Begué, en la que *el lector-perceptor* se pasea yendo y viniendo por la obra recogiendo esto y aquello; creando su propia síntesis imaginaria; así, lo que ofrece la obra plástica son “esquemas clave” que guían el imaginario del lector; aprehendiendo el objeto a partir de esquemas producto de la imaginación.

Un ejemplo de ello sería el esbozo que realiza algún diseñador o productor visual, cuando intenta plasmar un conjunto arquitectónico, en donde *el perceptor-diseñador* marca sus jerarquías perceptivas en plena actividad las cuales responden a su marco disciplinar; así, con unos cuantas líneas, marca ciertos rasgos que reconstruyen más que registrar las divisiones principales, que pasan de las figuras más simples a las más complejas, que podría insertar a medida que escruta la forma para mantenerla y recordarla desde el breve paso del ojo hasta la superficie del dibujo; de este modo sólo mediante parcialidades de ella en el punto clave de su encuentro es como expresa la figura de aquella posible forma. [ver esquema 3 y 4].



ESQUEMA 3 y 4. Se muestra como la captación del entorno, es gradual o por etapas con esquemas clave, de acuerdo con principios duales de significado y simplicidad.

CAPÍTULO III

El cual es el punto de unión de los demás espacios ya que se funciona en el interior como en el exterior.

Se observa un principio: pisos de diverso tipo y los muros portantes y no portantes. Los compositivos basados en el control de actividad, proyectados, expulsores y en su límite proyectan esta sensación de movimiento y logran en sí una especie de espacio en donde se desarrollan una actividad o actividad ambiental.

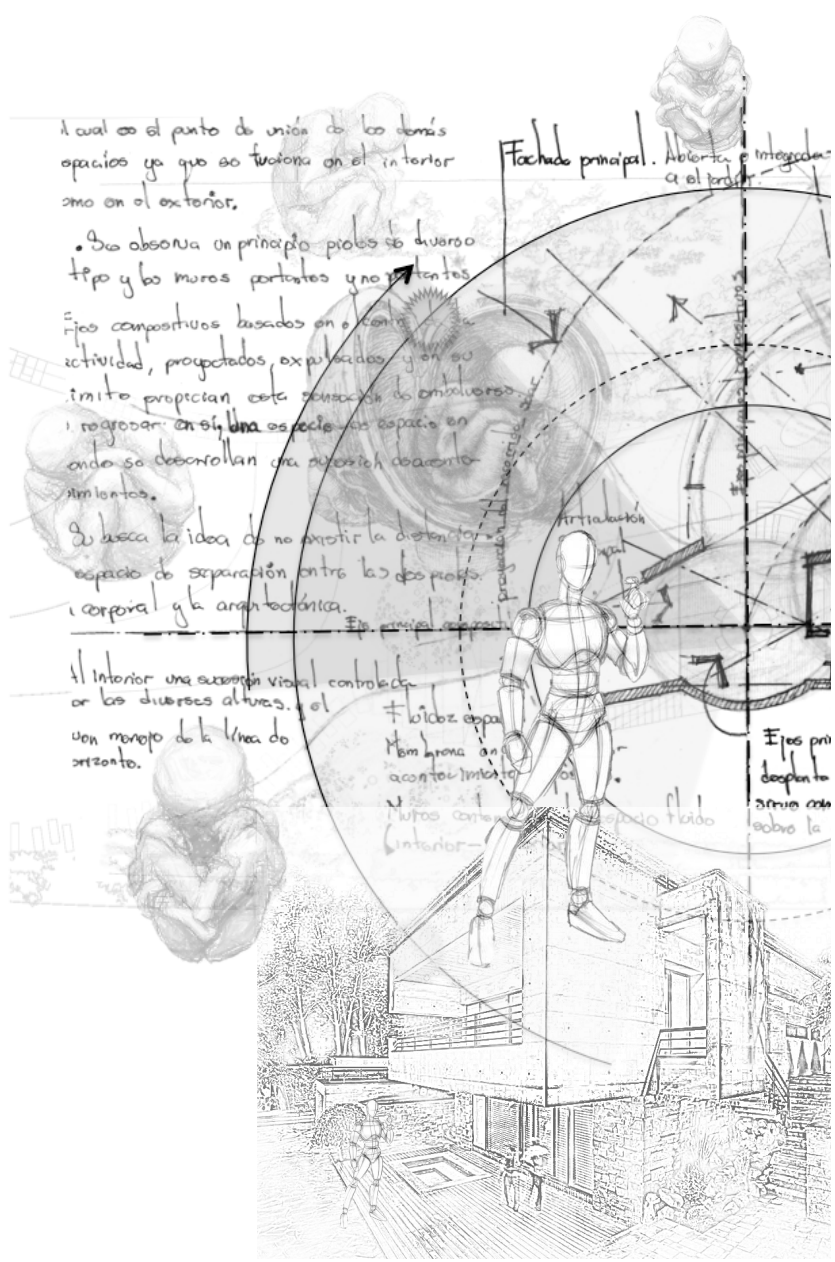
Quisiera la idea de no sentir la distinción de espacio de separación entre los dos puntos corporales y la arquitectura.

El interior una sucesión visual controlada por los diversos alturas. El uso de un concepto de la línea de horizonte.

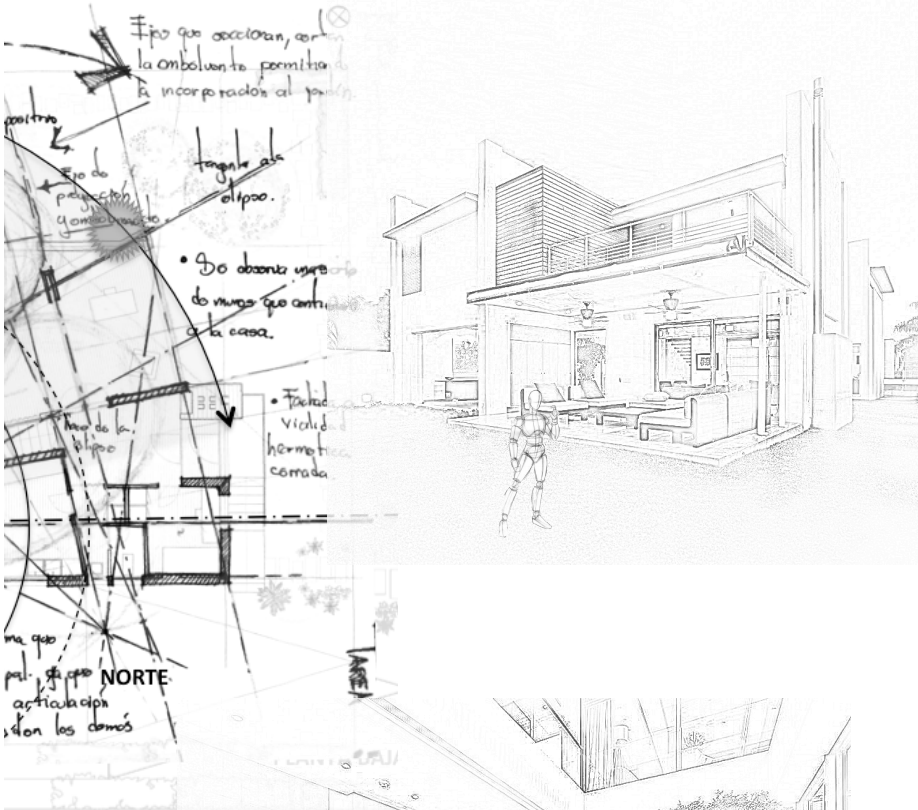
Fachada principal. Abierta e integrada a el exterior.

Fachada de espaldas
Membrana de acortamiento
Muros con espacio fluido
Interior

Es prioritario desplantar sobre la



Tercer momento exploratorio LA CON-FIGURACIÓN



**3.0 LA CON-FIGURACIÓN: PRIMERA FASE:
UN ACERCAMIENTO A LA EXPRESIÓN GRÁFICA COMO UNA CONDICIÓN
OBJETUALIZANTE.**

“...la competencia entre con-figuraciones, sea al mismo tiempo, una competición entre figuraciones poéticas rivales de lo que puede haber consistido el pasado...”

HAYDEN WHITE

Como última fase que se abordara en este escrito, resulta prudente un cauteloso acercamiento a este momento que se plantea como parte del proceso del diseño, y que se ha identificado como la con-figuración; además de mencionar, que está se sucede paralelamente a la etapa pretérita; es decir, en una probable y no tan clara simultaneidad con la fase anteriormente esbozada “la figuración”; en donde, a partir de su comprensión como “*el figurarse*” nos aproximamos al re-conocimiento y experiencia de este lector-perceptor; quien para darle “forma” al objeto de la experiencia se sujeta a esquemas fragmentarios; así, el objeto tridimensional al presentar un carácter inacabado ofrece una multiplicidad de esquemas que “el lector-perceptor” esta llamado a complementar figurando; y esto es, generando figuras concretas de sus parcialidades.

A partir de ello, podemos pasar al siguiente punto, concerniente a este momento, en donde se abordará la condición del figurar en su paso al con-figurar; es decir, que va desde lo que se imagina, se supone o se inventa hasta lo que se dispone, delinea, forma y se concreta; aclarando que con formar se refiere a los materiales tanto físicos, como subjetivos e intersubjetivos que sustentarán la expresión gráfica del diseñador-perceptor; de esta manera, se involucra inicialmente la con-figuración, es decir, se atenderá este momento bajo su acepción del latín, “*configuratō*”, como un conjunto de rasgos que con-forman o que le dan a una cosa, el aspecto o estructura que la caracterizan; que por motivos del constructo de este escrito, se fracciona y repartido, con la intencionalidad de poder acercarse a explicitar, su proceder en este

complejo proceso que situamos como diseño¹¹⁰.

Escudriñando más sobre su condición, se reveló que está configuración se encuentra íntimamente relacionada o vinculada con su acción, de latín “configurāre”; es decir, con el verbo con-figurar, el cual se refiere a dar determinada composición o figura a una cosa u objeto, haciéndola como es; así, se podría expresar que lo que en un inicio eran relaciones, éstas gradualmente adquirirán esta cualidad de estructura o esquema con un orden lógico y un sentido; siendo esto así, es la etapa en la que se con-forma y se adecua estratégicamente; en donde, se supone, se prepara y se intenta el paso de la objetivación a la concreción del objeto de diseño; es decir, podríamos suponer que se encuentra en cercanía entre: “...*el paso de lo ideal a lo material...*”¹¹¹; ya que las ideas adquieren ese sustrato cósmico por medio de la plasmación; en otros términos, en este momento *se estructura la propuesta de diseño* considerando ser el momento en donde se puede llegar a ensayar, experimentar ó tantear, signos y significaciones.

Como segundo acercamiento, y apoyado en los planteamientos de Ricoeur, sobre este complejo proceso de con-figuración; se propone, que esta no sólo contiene una fase, sino tres fases o momentos, que se suceden y coadyuvan, al entendimiento de lo que acontece en el diseño y se escalona a la producción y la experiencia arquitectónica; de este modo, y centrado en su adjetivación, Ricoeur sitúa y denomina a la primera fase de su subdivisión: como la puesta en intriga; en donde, se suscita una síntesis espacial, es decir: “...*si para el tiempo narrado la puesta en intriga es referente a la síntesis temporal de lo heterogéneo, en el espacio construido su paralelo en el hacer arquitectónico,*

110 Cabe aclarar que a su vez, las fases que se proponen como exploratorias en este complejo proceso del diseño **pre-figuración, figuración, con-figuración** se suponen como motivo de explicitación del propio argumento, bajo una temática en particular de indagación; más no implica que estas siempre se sucedan de esta manera, y bajo estas circunstancias; es más puede que estas sean aleatorias en el proceder.

111 Filosofía y diseño: una aproximación epistemológica, el diseño como **proceso lógico**; Mtro. en Arq. Jaime Francisco Irigoyen Castillo.

equivaldría a la síntesis espacial de lo heterogéneo..."¹¹²; de suerte que, la puesta en intriga, es perteneciente a ese codiciado, ansiado, deseado, apetecido, proyecto ceñido a su adjetivación arquitectónico ó para la obra arquitectónica; que se podría plantear como: el diseño de modelos como producción gráfica que conlleven la factibilidad de su materialización.

Como segunda fase, perteneciente a esta misma con-figuración, apunta e identifica, un aspecto que denomina la inteligibilidad; la cual propone como el complejo paso de lo inextricable o difícil, a lo comprensible; en donde, la inscripción o el grabado hecho en un objeto que dura en virtud de su cohesión, se puede equiparar paralelamente a la dureza del material que asegura la durabilidad del objeto construido; o dicho en otros términos, esta se puede identificar como la fase que se relaciona directamente con la materialidad física, como el producto de una conformación a partir de un modelo gráfico; en otras palabras, se refiere al mismo acto de edificar; o a la producción del objeto arquitectónico a partir de un modelo gráfico.

Como tercer fase aún perteneciente a esta etapa de con-figuración; alude a lo que denomina, la intertextualidad, en donde discurre ciertamente, sobre la importancia de la reflexividad; volviendo a subdividir esta fase; situando en primer nivel la temporalidad concerniente a la historia de la composición arquitectural, dicho de otra manera: la historicidad conferida al acto con-figurativo por el hecho de que cada nuevo edificio surge entre otros ya construidos; es decir, se suscita un acto de verificación, comprobación o confrontación, sobre sus equivalentes; en donde, se juega con una relación que se suscita entre la innovación y la tradición; por otro lado, sitúa como el más alto nivel de reflexividad, la teorización; la cual no sólo concierne al mero acto de construir, sino también, a sus relaciones con el acto de habitar y con las necesidades de regir del acto mismo.¹¹³

112 ARCHITECTONICS, mind, land & society, **ARQUITECTURA Y HERMENÉUTICA**, primera parte Arquitectura y Narratividad, **Paúl Ricoeur**.

113 A este mismo punto del escrito es preciso anotar las explicitaciones que el Mtro. en Arq. Héctor García Olvera ha desarrollado; quien expone lo propio al unir, o adherir a

Ricoeur ofrece un rico y copioso discurso que no será posible abordar por la misma extensión de este documento; pero a raíz de estas sus observaciones, se propician fases subsecuentes que se desarrollarán en otro escrito complementario a estas notas; sentado esto, el análisis que se emprenderá en este documento, sólo se realizara en una aproximación al primer punto de esta denominada con-figuración; es decir, se atenderán las nociones de la puesta en intriga, en donde algo se fábulas o se construye; dicho en otros términos, nos situaremos en las acciones previas o preparatorias del con-figurar, conformar, distribuir, disponer, formar, constituir, estructurar, ordenar ó modelar; atendiendo al diseño de modelos como una producción gráfica; de suerte que, se escudriñaran las nociones primigenias, de ese codiciado, ansiado, deseado, apetecido, proyecto y si el escrito lo permite, intentar derivar un acercamiento a su adjetivación arquitectónico.

Así mismo, se requiere hacer la observación de un segundo aspecto, que tomara la debida relevancia para el constructo de este argumento; es decir, para plasmar el producto del diseño como concreción gráfica recurrimos a la re-presentación; es por ello, atenderemos su acepción del latín “representatĭo”; en donde, representación se describe como la acción y efecto de “hacer presente” algo con figuras o palabras; además de ser o contener la posible *sustitución* de aquello que se pretende objetualizar; en ese sentido, la re-presentación, puede tratarse de la idea, imagen, figura o forma que *sustituye* a la realidad; además de anexas la explicitación que parte de la psicología, la cual la refiere como: imagen o concepto en que “se hace presente a la conciencia un objeto exterior o interior”; situándose como una condición primigenia que se suscita como base, apoyo o raíz sustancial

la primer fase, **la puesta en intriga**, lo que designa en cercanía o sinonimia con **la mitologilización**; en donde: “...al hacer el relato algo *se fábulas, ó se construye*...”; así mismo, la segunda fase **la inteligibilidad** la denota como, **la puesta en claridad**, ó “...la intención de esclarecer lo *inextricable*...”; así, el último momento ubicado como **la intertextualidad**, lo equipara como **la puesta en cercanía**; es decir, que esto se debe a: “...la confrontación de los relatos y las textualidades, por las diferencias de ubicación y proximidad en el tiempo y la actualización...”. en su texto: *Del habitar y el construir y de la relación de lo textual, lo temporal, el relato, la narrativa y el diseño arquitectónico*; **Héctor García Olivera-Miguel Hierro Gómez**, *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-antropológico*, vol. 1.

del presente escrito.

Para complementar este escrito, resulta prudente hacer una tercera anotación, que se requiere necesaria antes de proseguir con este ejercicio exploratorio; no se pretende elaborar la explicación sobre la manera en que se determina la morfología (o forma) de aquello que se dice como arquitectónico mediante el proyecto; porque esto sugeriría, que el diseñador sería el único que determina lo morfo del objeto, y que sería producto de este complejo proceso del diseño; y no se atendería, que en realidad la cuestión sobre la forma se encuentra condicionada responde y es producto; de factores determinadores complejos como los económico-socio-culturales, que se adicionan o se suceden al mismo tiempo determinando la morfología arquitectónica; es decir, el proyecto arquitectónico, no es una forma realizada, pero si representa la factibilidad de su materialización mediante parcialidades de ella, en el mejor de los casos, lo que se apunta es el posible proceso de realización de esta.

En ese mismo tono, se puede formular que lo morfológico en el producto arquitectónico, no sea de la exclusiva actividad de ese sujeto comúnmente denominado como, el diseñador u arquitecto; o en nuestro caso del diseñador-perceptor; de suerte que, pretendiendo haber aclarado, disipado o extendido los no entendimientos con respecto a este punto; es importante señalar, que lo que se pretende en este escrito, es un acercamiento a estos embrollados procesos representativos de la forma, en el ejercicio preparatorio del diseño, o en lo proyectual; es decir, como el complejo proceso de diseño de modelos, como una producción gráfica o plasmación de aquello sobre lo que se objetualiza.

Para acercarse a las explicitaciones planteadas que se proponen en este momento, se proponen las siguientes fases, para lograr un acercamiento; en donde, estas se encuentran íntimamente interrelacionadas con la fase pretérita, ya que, se suscita un interesante juego entre la figuración y la con-figuración; entre lo que se fábula y lo que se concreta; en donde interviene esta actividad de lo imaginario o de la imaginación que ayuda a la con-formación del posible objeto; es por ello, que se proponen para el desarrollo de esta tercera

etapa de re-presentación, las siguientes fases para el constructo de este escrito, que oscilan entre las consideraciones sobre las manifestaciones tempranas de la expresión infantil; hasta aquella encaminada hacia la re-presentación especializada, sobre una condición objetualizante del sujeto; pretendiendo una orientación en el complejo proceso de producción y expresión gráfica del posible objeto en su calidad de ser potencial.

3.1. Un acercamiento a la condición del esquema.

el esquema como instrumento objetualizante.

“...enseñé mi obra de arte a las personas mayores y les pregunté si mi dibujo les daba miedo ¿por qué habría de asustar un sombrero? me respondieron. Mi dibujo no representaba un sombrero. [...] siempre estas personas tienen necesidad de explicaciones ...”

ANTOINE DE SAINT EXUPÉRY
El Principito

En el desarrollo de la presente exploración, se pretende revisar esos estadios de desarrollo humano en sus manifestaciones productivas tempranas; como lo que acaece en ese denominado “arte infantil”, el cual se caracteriza por su representación gráfica visual en similitud con aquel también denominado “arte primitivo”; es así, como nuestra atención se dirige a esa elaboración de la imagen como un producto de su actividad cognitiva; a la cual se adhiere, cierta validez para las relaciones de la forma o en la forma observada e inventada¹¹⁴.

En capítulos precedentes a este acercamiento, se ha sugerido que no se puede comprender esta re-presentación visual a partir de las proyecciones ópticas que se suceden en la retina; ya que aquello que se observa en su materialidad física, no es aquello que se pueda plasmar o representar, como si fuese una instantánea o fotografía; ya que esta producción, obedece a un complejo proceso de re-apropiación del sujeto cognoscente que construye o re-construye esta llamada realidad pero supuesta ó hipotética bajo una condicionante subjetiva; por otro lado, se ha revisado que los dibujos elaborados por infantes, no presentan una conformidad a la apariencia realista; aunque en esencia, se puede mencionar que sus ojos y sus manos carecen de la habilidad necesaria para trazar líneas; pero por lo regular o casi siempre, parafraseando a Arnheim, sus grafismos son lo bastante precisos para indicar lo que el dibujo quiere ser; además, de que esta imprecisión inicial del trazo, da paso a una exactitud, que es más que suficiente para mostrar lo que el niño pretende.

114 Con la aclaración que se da sobre la acepción de **forma**, como lo esbozado en la fase precedente; es decir, abarca **la figura** material, visible o palpable y **lo estructural**, lo no directamente observable por los sentidos.

Se sabe que los infantes tienden a hacer líneas rectas, círculos y óvalos, por que esas formas son relativamente más fáciles de dibujar o trazar; condición que permite construir la siguiente cuestión, ¿porqué los infantes, identifican cosas u objetos complejos con esquemas geométricos si estos no son imágenes proyectivas simplificadas?, algunas de las teorías recomiendan, que los niños se limitan a representar las cualidades genéricas de los objetos; como cuando se trata de representar gráficamente algún ser humano, lo que se representa es la rectitud de las piernas o la pretenciosa redondez de la cabeza o inclusive, la aparente simetría del cuerpo humano; de lo cual se deriva aquella teoría en la que según el niño dibuja lo que sabe, más que lo que ve.

En una interesante relación a esa postura, Herbert Read propone que el niño tiende a dibujar lo que sabe, no lo que ve, y agrega en su propuesta “...lo que sabe el infante, es inexacto e incompleto, un misterio que será representado por un símbolo más que por una imagen visual, y a este símbolo, en el arte infantil se la ha llamado *esquema*...”¹¹⁵; lo curioso de esto, es que por lo general este esquema, no guarda relación identificable con el objeto; de ahí se deriva aquel tan suscitado ejemplo, en el que se ocupa un círculo para la cabeza, un rectángulo para el cuerpo y cuatro rayas para los miembros de una figura humana; aunque en ocasiones, en esos grafismos tempranos, el círculo hace las funciones de cabeza y cuerpo, como una sola masa de la cual brotan los demás miembros.

Por su parte, Vigotsky apunta que para poder comprender el salto en el dibujo infantil resulta prudente remitirse a la división de las cuatro etapas que hace Kerschensteiner¹¹⁶; así, la primera etapa o fase, es la que corresponde al escalón del esquema; en la que el infante, representa en forma esquemática objetos muy lejos de su aspecto

115 Read Herbert, **Imagen e Idea**, Cap. I. La imagen vital.

116 Georg Kerschensteiner; entiende al individuo, como ser que **organiza y elabora** sus propios **esquemas mentales** de lo que considera **bienes culturales y valores**; de igual manera, muestra estos esquemas, **como algo que debe ser experimentado** más que conocido.

verdadero o real; es decir, lo que realiza el infante, es una especie de seres esquemáticos en lugar de figuras humanas; derivando, que el rasgo fundamental de esta etapa, es la consideración de que los niños dibujan de memoria, sin copiar el modelo; un ejemplo de ello, se suscita cuando un psicólogo pide a un niño pintar a su madre que estaba allí mismo sentada; así de este ejercicio, se deduce que el niño pinta sin mirar una sola vez hacia su madre, porque los niños pintan lo que ya saben, y en este sentido, lo que les parece más importante, no lo que se ve o lo que se imagina sobre lo que se ve.

Con esta condición, se atiende a Read; es decir, esta representación se da más por un símbolo, que por una imagen visual; de esta manera, propone que el niño moderno, por regla general, atraviesa por una secuencia de evolución, al adquirir la habilidad de hacer imágenes pictóricas; *"...primero rayonea sin sentido y luego, en ese caos lógico, empieza a aislar signos significativos, signos para los objetos más cercanos a sus necesidades vitales, primero y sobre todo su madre..."*¹¹⁷; en coincidencia con lo anteriormente expuesto; Vigotsky propone que el pequeño resulta ser más simbolista que naturalista; en donde, no se preocupa por el parecido; sino que, este se limita con sus trazos a indicarlo superficialmente; esta condición es a su vez apoyada con Karl Bühler quien dice: *"... los esquemas del niño son muy variados, porque tanto los esquemas como la comprensión se limitan a contener los rasgos esenciales y permanentes del objeto. El niño al dibujar, transmite en el dibujo todo lo que sabe del objeto que representa y no sólo lo que ve, por eso con frecuencia pinta cosas que no ve, y faltan cosas que sí ve, debido a que no le parecen sustanciales en el objeto que esta dibujando..."*¹¹⁸.

Por otro lado, también es sabido que varios psicólogos reconocen; que los dibujos de los niños de esa edad, tienden a ser más enumeraciones

117 Read Herbert, *Imagen e Idea*, Cap. I. La imagen vital.

118 Karl Bühler, de su obra *El desarrollo espiritual del niño*, donde establece, entre otras cosas, que el **juego** es un **elemento fundamental para el desarrollo intelectual y cognoscitivo del hombre**; entiende el juego como **placer funcional** independientemente de la actividad llevada a cabo y de la finalidad que persiga; este **placer funcional** lo presenta como el objetivo en función del cual se despliega la actividad y, simultáneamente, como el mecanismo interno que sostiene su reiteración.

o relatos gráficos, sobre el objeto que quieren representar; así, cuando le solicitan a un niño el dibujo de algún animal como un caballo; este recurre a la enumeración análoga de cada uno de los miembros del animal, como si los dibujase; es decir, verbalmente esquematiza o dibuja sus miembros cuando relata: una cabeza, una cola, dos patas delanteras, dos traseras, etcétera; bajo esa condición, se puede explicar su proceder; por lo tanto, mientras el niño dibuja, piensa en el objeto de su imaginación como si estuviera hablando del mismo.

Intentando entablar un diálogo con sus aproximaciones; Arnheim, propone: *"...muchas de las veces la producción de imágenes no se basa en lo que los ojos están viendo en el momento que se hace la imagen, en lugar de eso el dibujante se apoya en una síntesis de sus muchas observaciones anteriores de determinada clase de cosas..."*¹¹⁹; de esta manera, manifiesta que esta condición se podría estimar, como un dibujo a partir de un conocimiento; pero, este conocimiento no sería lícito tomarlo como alternativa, al hecho de ver; y sitúa al acto de ver como una valoración también del conocer; bajo la primer condición, nos enfrenta a esa idea donde los dibujos infantiles tempranos se originan de una fuente no visual; es decir, serían provenientes de aquellos considerados conceptos abstractos; en dónde, con el término abstracto, se pretende hacer la referencia a un conocimiento no perceptual, y bajo tal consideración implicaría una posible exclusión de la imagen; de modo que, este se apoyaría en conceptos puramente verbales.

Pero, aunque no se puede dejar de lado la existencia de los conceptos verbales en el infante; como la cinquidad en la afirmación verbal, *"...la mano tiene cinco dedos..."*; y aunque ya ha sido puesto sobre aviso de esa condición; aún así, cuando el infante dibuja una mano, no deja de contar los dedos que observa visualmente, para estar seguro de que son los que deben ser; es decir, en el proceder habitual del infante, normalmente se apoya en conceptos, procedentes de una naturaleza visual; por ello, como ejemplo, se expresa que el concepto visual de una mano, se compone de: una base redonda la palma; de la cual brotan radios rectos los dedos; en donde, su número es determinado por

119 Arnheim, Rudolf; **Arte y percepción visual**; *psicología del ojo creador*.

consideraciones visuales¹²⁰; de este modo, para la mente joven, aquellas denominadas como cosas: son lo que parecen a la vista; son como suenan; y son como se mueven o huelen.

Bajo este argumento, en leve contraposición se coloca Arnheim quien formula su desacuerdo a esta explicitación proponiendo: “...*los niños y los primitivos dibujan generalidades y formas no proyectivas precisamente porque dibujan lo que ven...*”¹²¹; es decir, tiene por objeto lo general; o en otros términos, lo que se llega a encontrar en esos esquemas, son los rasgos estructurales simples y globales; aunque resulte innegable la condición, de que ven más, de lo que dibujan; así, cuando el infante dibuja un autorretrato a modo de esquema simple de círculos, óvalos y rectas, no es porque eso sea todo lo que ve en el espejo; o porque no pueda hacer una representación más fiel; sino porque, simplemente satisface todas las condiciones, que a su entender, debe cumplir una re-presentación.

Es importante notar que existe un conflicto que atiende los no entendimientos; es decir, existe una confrontación en la manera que se denomina o nombra el producto obtenido del complejo proceso productivo, como resultado de esta acción objetualizante; que se manifiesta en una interesante disimilitud sobre la condición de este producto esquema, y su pretenciosa valoración simbolista; ya que por un lado, se consideran los productos resultado de la producción de imágenes visuales, (en la etapa infantil), como esquemáticas; pero por otro lado, se confronta la valoración que se le otorga a ese producto denominado esquema, como si este fuera un símbolo.

La posible oposición entre Arnheim, Vigotsky, Herbert Read, radica en la connotación que le ha sido otorgada a la acepción de esquema, como si este fuera un sinónimo de aquello que se dice como símbolo;

120 Esta explicación nos acerca un poco más a la consideración de aquellos denominados como **perceptos**; en donde **el percepto**, sería el objeto tal como lo percibe el sujeto; en ese sentido, como aquello que proveniente de rasgos perceptibles generales **visuales**, más que de expresiones verbales.

121 Arnheim, Rudolf; **Arte y percepción visual**; *psicología del ojo creador*.

pero coinciden, sobre la asignación del término esquema, a esa imagen producto de un hacer cognoscitivo un tanto objetualizante del infante; refiriéndose, a los trazos o grafismos producto de su actividad; además, de considerar que lo que se re-presenta, son los rasgos estructurales simples de lo que se objetualiza bajo su condición gráfica; aunque por otro lado, y como dato curioso, el Diccionario RAE define esta acepción esquema como: re-presentación gráfica o simbólica de cosas materiales o inmateriales; y como ejemplo suscita esta interesante construcción verbal: *He hecho un esquema de mi casa ideal*; así tal vez, en una leve anotación, esta dependa de la fase o etapa en que se realiza el esquema, para tener una connotación simbólica.

3.2. De la delectable catarsis de los primeros trazos;

"...las primeras intuiciones espaciales del niño son, efectivamente, topológicas, antes de ser proyectivas o de conformarse en la métrica euclidiana..."

J. PIAGET Y B. INHELDER

Apoyado en los apuntes de Arnheim y sin pretender caer en la interpretación, se plantea que las acciones que motivan en principio aquella sublime hazaña de plasmación, expresión, formación o si se quiere hasta configuración; son provenientes de una condición sensorio-motriz; además, de que estos pueden ser provenientes de dos tipos quizá más antiguos y generales, como: el movimiento expresivo y el movimiento descriptivo; en relación con aquellas denominadas experiencias kinestésicas¹²².

Así, los primeros garabatos que realiza el infante; no representan nada, sino que estos simplemente: *"...son sólo una manera de la delectable actividad motora con que el infante ejercita sus miembros, con el placer adicional de que la vigorosa acción de los brazos hacia delante y hacia atrás deja rastros visibles..."*¹²³; de este modo, nos propone que esta acción y reconocimiento senso-motor, en principio marca cierta pauta que se proyecta a la deseada plasmación; a su vez, agrega: *"...hacer visible algo que antes no estaba ahí es una experiencia emocionante [...] un placer sensorial simple, que se conserva en toda su integridad en el artista adulto..."*¹²⁴.

Bajo las consideraciones esbozadas y atendiendo la condicionante senso-motora; se propone que el infante, necesita mucho movimiento y

122 Vigotsky parece manifestar lo propio, cuando propone, que algunos de los grandes maestros pintores, centran su objetivo principal en la **expresión** y no en la descripción; así mismo expone que está condición es la que comporta y adapta el infante, ya que estos para **expresarse**, usan la misma técnica. Vigotsky, Lev S., **La imaginación y el arte en la infancia**. Ensayo psicológico.

123 Rudolf Arnheim, **Arte y percepción visual**; *psicología del ojo creador*.

124 Ídem.

por lo mismo el dibujo comienza y se origina de una actividad lúdica; es decir, como un jugueteo sobre el papel; es más, *"...la forma, el alcance y la orientación de los trazos, vienen determinados por la construcción mecánica del brazo y de la mano, así como por el temperamento y humor del niño..."*¹²⁵; a groso modo, no sólo parte de la condición lúdica, sino también, de la condicionante neuro-fisio-biológica del infante; a partir de ahí, se tendrían los comienzos del movimiento expresivo; así mismo, se tendrían las manifestaciones del estado de ánimo del dibujante, como sus rasgos de personalidad más permanentes.

Estas notas, coinciden con la siguiente fase que expone Kerschensteiner; es decir, la describe como la fase del sentimiento; la del segundo peldaño proponiendo que es la etapa en donde comienza a sentirse la forma y la línea; el niño empieza a sentir la necesidad de no limitarse a enumerar los rasgos concretos del objeto que describe; sino, a reflejar también las relaciones de forma entre las partes; es más, manifiesta que se observa una mezcla de formalismo y esquematismo en la representación plástica; así, los dibujos que realiza el infante, son aún esquemáticos; pero en ellos se encuentran ya los embriones de la citada re-presentación en una muy probable cercanía a la realidad.

Siendo esto así, se anota que a partir de los evocadores garabatos producto de esta condición senso-motriz; y mediados por un complejo proceso de producción gradual, va saliendo una forma organizada; la cuestión que se suscita sería, ¿cuál es esa primer forma que se produce y se proyecta bajo los trazos del infante, en los susodichos garabatos?; como primer acercamiento, es importante considerar la fisiología humana; ya que después de ese sugerido rayoneo sin algún sentido aparente; emergen o surgen, gradualmente rotaciones, como huellas producto del correspondiente movimiento del brazo ¹²⁶ ;

125 Ídem.

126 Nótese que a este respecto se expone que: *"...la constitución o construcción en palanca de los miembros humanos favorece el movimiento curvo; es decir, el brazo pivotea sobre la articulación del hombro, y el codo, la muñeca y los dedos posibilitan una rotación más sutil. Así, las primeras rotaciones indican una organización del comportamiento motor conforme al principio de simplicidad..."* Rudolf Arnheim, **Arte y percepción visual, psicología del ojo creador**, cap. 4, El desarrollo.

asimismo, se muestra la suavización de las curvas que sigue siempre al adiestramiento motor, que al cabo de cierto tiempo, toda operación manual desemboca en movimientos fluidos de forma simple, de este modo gradualmente aparecen formas circulares, condición que favorece también la primacía visual de la forma circular; llegando a la consideración de que el círculo con su simetría central y escasas de direccionalidad, es el esquema visual más simple¹²⁷. Por otro lado, esta consideración de la forma circular primigenia; evoca a sugerir, que la figura humana se encuentra envuelta en ese mismo complejo proceso productivo; es decir, este se desarrolla genéticamente a partir del círculo primigenio, que en sus orígenes representa la figura entera de aquel ser en desarrollo; condición que nos permite oscilar en la primera experiencia senso-perceptual en esa esfera de espacialidades humanas que ya se ha tratado en la primer fase de este escrito.

Como se notará, a partir de estas relaciones se deriva, que el círculo es la primera forma organizada que sale de los garabatos más o menos incontrolados del infante; claro que estos se encuentran bajo la condicionante perfectible; es decir, no son equiparables a la perfección geométrica, o como se nos expone: *"...son insuficientes los controles ocular y motor del niño para hacer formas exactas, pero lo más importante, es que desde su punto de vista no hay la necesidad de hacerlas..."*¹²⁸; en ese sentido, probablemente en la práctica, un simple círculo o un punto, pueda bastar para mostrar una ciudad, una figura

127 Este **comportamiento motor** también lo manifiestan algunos animales, en una compleja similitud al **comportamiento motor humano**; en ese sentido, se puede notar por ejemplo: el transitar de un caballo al hacer recorridos entorno a objetos estáticos; es decir, al doblar la esquina este **describe una curva** perfecta; o los recorridos redondeados que hacen las ratas en laberintos angulares, o las bellas espirales descritas en el aire por una bandada de palomas; como ejemplos de la misma **habilidad motora** nos propone Arnheim; pero esta observación permite construir una cuestión que resulta sumamente intrigante; si los comportamientos motores tienden a generar recorridos ondulantes, oscilantes, titubeantes, variables, o hasta o pudiesen ser rotaciones; ¿porqué algunas de las manifestaciones objetuales en donde perviven algunos seres humanos sino es que la mayoría, son angulares?, esta cuestión produce una considerable revisión y estudio posteriores.

128 Rudolf Arnheim, **Arte y percepción visual**, *psicología del ojo creador*, cap. 4, El desarrollo.

humana o inclusive hasta un planeta; y se debe, a que puede servir mucho mejor que otra re-presentación más detallada; así, hay que recordar que incluso los adultos emplean círculos o bolas para representar cualquier forma, o todas las formas o ninguna en particular; es decir, el adulto utiliza, emplea, usa o maneja esta forma la más general de todas; allí donde no es necesaria o posible una mayor especificación; del mismo modo, que el niño pequeño emplea en sus dibujos formas circulares para representar casi cualquier objeto.

Pero, el círculo no representa la redondez, sino la cualidad más general de la cosidad; es decir: lo compacto o lo cerrado del objeto sólido frente al fondo indeterminado; de cualquier modo, se produce, una transformación de sus productos como contornos trazados a objetos sólidos; en donde, esta singular insinuación obedece a una condicionante perceptual; o en otras palabras, el producto de sus rotaciones se percibirá como una figura colocada sobre un fondo; de suerte que, este fenómeno será el causante de la transformación de la línea unidimensional del lápiz, a un contorno percibido de un objeto sólido; así, se propone que esta transformación perceptual propicia otro acaecimiento en la producción de imágenes, y este suceso se da, en el reconocimiento de formas dibujadas sobre el papel; ya que pueden hacer las veces de otros objetos del mundo como substitutos, con los cuales mantienen una relación de signifiante y significado; así, este hallazgo en la mente joven en la producción de imágenes, Arnheim lo sitúa como específicamente humano, apoyado en el filósofo Hans Jonas quien señala: *"...la producción de imágenes como el atributo más decisivo y único del hombre..."*¹²⁹.

También resulta ineludible mencionar, que la línea visualmente más simple es la recta; aunque lo paradójico de ello, se suceda por la constitución biológica del brazo y la mano, que para su ejecución práctica al dibujarla no resulte tan sencillo su trazado; bajo esa consideración, hacer una línea razonablemente recta, es una tarea difícil o compleja, sobre todo para el niño; pero a pesar de la circunstancia, son frecuentes las líneas rectas, en la multiplicidad de esos denominados esbozos infantiles; así, a partir de los productos de

129 Rudolf Arnheim. **Arte y percepción visual; psicología del ojo creador.**

su actividad, se denota que lo que se exhibe, es la gran estima que se tiene por su utilización; donde, la línea la recta, hace las veces de todas las formas alargadas antes de que se produzca la diferenciación de este rasgo; es decir, en los trazos que realiza el infante, se representan brazos, piernas y troncos de árbol, con líneas que imitan rectas.

Por otro lado, la línea recta, es una invención del sentido humano de la vista; la cual se encuentra, bajo el mandato de simplicidad; en otras palabras, es una de las formas hechas por el hombre que apenas y se da en la naturaleza; y para apoyar este señalamiento, Arnheim anota a Ferdinand Víctor Eugene Delacroix¹³⁰; quien en sus notas señala: *"...la línea recta, la sinuosidad regular y las paralelas, rectas o curvas, no se dan nunca en la naturaleza sólo existen en el cerebro del hombre. Allí donde el hombre las emplea, los elementos las roen y las desgastan..."*¹³¹; ante esta invención humana, Zamora Águila expone lo propio al referirse a Michel Henry, quien apoyándose en Husserl realiza una crítica a las tentaciones objetivantes de la ciencia occidental; en donde, éste plantea: *"...las determinaciones geométricas son producto de la conciencia y no de datos objetivos..."*¹³².

De cualquier modo, la línea recta introduce la extensión lineal en el espacio, y con ello la idea de dirección; en ese sentido, por ley de diferenciación, surge la primera relación entre direcciones que se adquiere como la más simple, y esta es: la del ángulo recto; además, parece ser el más simple porque genera un esquema simétrico, que es la base de la armazón vertical y horizontal sobre la que descansa toda nuestra concepción del espacio físico; es más, se plantea que cuando por primera vez se practican las relaciones espaciales, (hasta una

130 Delacroix, En su Diario expone sus pensamientos e ideas acerca del arte y los artistas, compara sus propias obras anteriores y posteriores, las analiza y disecciona, y expresa sus opiniones sobre el arte, la política y la vida; <http://misiglo.wordpress.com/tag/diario-de-delacroix/>

131 Rudolf Arnheim; **Arte y percepción visual**; *psicología del ojo creador*.

132 Zamora Águila, Fernando, **Arte y diseño**, Experiencia creación y método, cap. Imagen y razón: los caminos de la creación artística. Pág. 85.

posible interpretación de la espacialidad a nivel de esquema], estas quedan limitadas a la ortogonal entre lo horizontal y lo vertical.

Finalmente, a partir de un complejo proceso de experimentación, transformación e invención que se sucede por medio del dibujo de los posibles sustitutos de la forma, se atiende una condición secuencial; es decir, para su re-presentación se recurre a una secuencia o proceso con el que procede a plasmar las diferentes partes de un objeto; y este proceso resulta muy significativo, aunque nada de esta condición sea palpable, tangible, evidente o visible, en el dibujo acabado; en otras palabras: *"...toda producción manual de imágenes se lleva a cabo secuencialmente, mientras que el producto final ha de ser visto de una sola vez..."*; así, en el proceso productivo de imágenes gráficas; se tiene la complicación o la dificultad de tener que conservar en mente una totalidad, *en parte presente y en parte a complementar*; conforme se desarrolla el trabajo, mientras se hace o se va haciendo una pequeña parte a la vez; condición que mantiene una estrecha relación con los procesos productivos del diseño.

3.3. Los constructos cognitivos que evocan el surgimiento de la delineación;

la invención, la imaginación y el hallazgo.

"...la estructura imaginativa surgida en respuesta a nuestro anhelo, a nuestra excitación, tiende a encarnar en la vida..."

LEV S. VIGOTSKY

Los conceptos visuales, no han de poseer una forma explícita; es decir, sólo rara vez este material cognoscitivo coincide con las formas que adquiere en la percepción; "...ver la forma de una cabeza humana puede conllevar ver su redondez, pero obviamente esa redondez no es una cosa perceptual tangible..."¹³³; entonces, ¿qué sucede al querer representar eso que se dice como la redondez de algún objeto?; se nos propone que la luna llena o inclusive de una cabeza humana, visualmente parecen ser en verdad redondas; pero esto sólo se deriva de una condicionante cognoscitiva; es decir, esta se sucede hasta donde nuestra capacidad visual nos permita juzgar.

En ese sentido, la mayor parte de aquellas cosas que valoramos como redondas, no integran o adhieren la redondez literalmente; sino que estas, resultan ser meras aproximaciones; por lo mismo, esta se ha de descubrir o inventar, para que esta forma, encarne satisfactoriamente en la generalidad visual redondez, dentro del mundo de las cosas tangibles; es decir, si el niño representa la cabeza con un círculo, no es por que esta le venga dada por el objeto; sino que, esta se considera como una invención, un hallazgo o un descubrimiento a la que sólo es posible llegar, después de una laboriosa experimentación¹³⁴; así, se

133 Rudolf Arnheim; **Arte y percepción visual**; *psicología del ojo creador*.

134 Así mismo, podemos mencionar otro ejemplo, que se suscita en un tono más esclarecedor, que resulta de aquella idea de realizar, **la representación del color** que el niño otorga **en sus dibujos** a los árboles; en donde esta no es una tonalidad específica del verde seleccionada entre los cientos de matices que en sí mismo pudiera contener; sino que, este es un color, que coincide con **la impresión global** que se produce de estos; ante lo acaecido, se sugiere que nuevamente nos encontramos no ante **la imitación**; sino, ante **la invención**; **el hallazgo de un equivalente que representa los rasgos pertinentes del modelo, con los recursos de determinado medio**. R. Arnheim, **Arte y percepción visual**, cap. 4, El desarrollo.

puede llegar a plantear que los progresos en el dibujo, la escritura u otra manifestación, *se hacen mediante tanteos experimentales*.

Se ha dicho en la fase introductoria de este momento exploratorio, que el figurarse se indica una actividad de lo imaginario; en ese sentido, la imaginación, dista mucho de ser la invención de temas nuevos, o ni siquiera, la producción de cualquier tipo de forma nueva; en donde, se propone que esta llamada imaginación, se le puede entender como “...*el hallazgo de una forma y contenido de una concepción vieja de un tema nuevo...*”¹³⁵; es así, como la invención de cosas o situaciones nuevas, sólo serán valiosas en la medida en que estas sirvan para interpretar un tópico viejo, universal de la experiencia humana; en dónde la imaginación es un don universal de la mente humana, por lo que se propone: “...*el objeto, sólo dicta un mínimo de rasgos estructurales, requiriendo así el ejercicio de la imaginación en su sentido literal, esto es, él de conversión de cosas en imágenes...*”.

Asimismo, la percepción de la forma consiste en imponer al material estimulante patrones de forma relativamente simple; a los que se denomina como: *conceptos visuales o categorías visuales*; en donde, la simplicidad resultante de estos, es muy relativa, y depende de la condición cognoscitiva del observador; así, “...*sólo se puede decir que un objeto contemplado por alguien, es realmente percibido en la medida en que se le adecue a alguna forma organizada...*”¹³⁶, es decir, se propone que esta cosa u objeto es aprehendido en la medida que se pueda desprender de él la respectiva apropiación y transformación; a los rasgos estructurales simples que se manifiestan en la representación o la plasmación gráfica; y esto, mediante una forma organizada, estructurada, e ideada.

Pareciera que nos aproximamos a la consideración de la preexistencia de algunas formas que se pueden llegar a encontrar en la conciencia, o mejor dicho, *¿será posible considerar algún tipo de forma o formas, precedentes o pre-existentes en la conciencia humana misma?*; para

135 Lev S. Vigotsky, La imaginación y el arte en la infancia.

136 Rudolf Arnheim; **Arte y percepción visual**; *psicología del ojo creador*.

esta cuestión, veamos dos posturas que se desprenden de esta provocación, e intentar un acercamiento; como primer postura Herbert Read, deriva su primer observación a partir de la pervivencia humana en etapas primitivas; en donde ciertas imágenes tuvieron prioridad en este desarrollo; de este modo, fueron aquellas conectadas con *los instintos primarios* de la obtención del sustento y del sexo; para lo cual, fueron necesarias una voluntad y una capacidad para articular imágenes; y así, retener la imagen en la memoria, como una probable condicionante en la aparición de la posible forma; la cual, se desarrollo de la capacidad de retención de la imagen percibida; constituyendo así, la base de una inteligencia específicamente humana.

Estas impresiones físicas de la imaginación perceptiva se les ha llamado engramas; y supone, que el hombre hereda una predisposición física hacia las imágenes que se ajustan a estos modelos; así, se llega a la concepción del arquetipo de Jung ¹³⁷; de esta manera, estas características estructurales de la psique, se pudieron haber desarrollado solamente por experiencias colectivas de larga duración, y de gran intensidad y unidad; en ese sentido, nos propone que: “...*los dibujos paleolíticos, fueron proyecciones automáticas de la imagen mnémica: las composiciones y dibujos del periodo neolítico suponen procesos mentales que son inventivos y comparativos...*”¹³⁸; es así como las imágenes son reunidas, ordenadas, invertidas y colocadas en posición dentro de un marco coherente: la multiplicidad se reduce a unidad¹³⁹.

137 Carl Jung, cree que en la mente humana hay residuos arcaicos de la larga historia de la evolución de la humanidad; es decir, en el inconsciente duermen imágenes universalmente humanas primordiales; estas imágenes primordiales son los pensamientos más antiguos, universales y profundos de la humanidad; así, **da por sentado la idea de una psique de la masa, o una psique colectiva**; de suerte que, esta representa una cierta parte de **la función mental** que actúa fija y automáticamente; en otras palabras, es heredada, y como esta presente en todos los hombres, es universal y por tanto impersonal; asimismo, propone que **la mente** humana no es algo aislado y absolutamente individual; sino también **una función colectiva**. Cristóbal Acevedo M., **Mito y conocimiento**; Pág. 341.

138 Herbert Read, Imagen e idea, la imagen vital.

139 La **imagen mnémica**, que es relativa a **la memoria** o que se caracteriza por ella; o en otras palabras, son imágenes que aparecen con escasa viveza, es una imagen que

Como segunda postura, Arnheim, nos advierte y previene, que se sitúa en una insinuante, disensión; mencionando que al referir sobre el ajuste o adecuación a alguna forma organizada, no se pretende proponer, que en la mente y por tanto en el cerebro, contengan o encierren un juego de formas pre-establecidas, y que sean transmitidas hereditariamente en espera del material estimulante; y no sólo eso, aunque se descubrió que existen respuestas innatas a formas, colores o movimientos, de aquellos denominados desencadenamientos visuales; se anoto, que estos más que explicar la percepción de la forma, la presuponen; por lo cuál, se hace la observación, de que antes de reaccionar a la mancha roja en la mandíbula de la gaviota, por ejemplo; es necesario captarla; y esta condición valdría para los arquetipos de Jung, que se consideran, adaptados a ciertas formas geométricas; en donde, se aplica la misma condición, primero hay que captarlo.

Por ello, para captarlo, se explica que incluso a nivel de la retina existe cierta organización en unidades más amplias; es decir, si el menor excitante no es un punto, sino un objeto como un insecto, que se arrastra o un borde móvil, todo un amplio panel de receptores debe cooperar en la identificación del estímulo y movilizar las fibras nerviosas que resulten más pertinentes; en otros términos: *"...en el ojo, mucho antes de que los impulsos lleguen al cerebro, parece haber respuestas a la forma que más que un mero registro de elementos. Pero las respuestas a la forma no implican necesariamente que se le perciba de manera consciente..."*¹⁴⁰; aunque para dar cuenta de su complejidad y flexibilidad parece preferible suponer que las operaciones decisivas se cumplen mediante procesos de campo desarrollados en el cerebro; que, al recibirlo, organizan el material estimulante de acuerdo con la con-figuración más simple compatible con él; de modo que, las pautas de forma tienen dos propiedades, para desempeñarse como concepto visual: poseen generalidad y son fácilmente identificables; es decir, un percepto nunca se refiere a una forma única e individual.

sufre un proceso de síntesis, o de estilización; no es una imagen acabada; en pocas palabras, la imagen **mnémica** es la imagen de un recuerdo; un tipo de estas, son **las imágenes eidéticas**; representaciones exactas de **impresiones sensoriales**, desde las modalidades visual o auditiva, que quedan "fijadas" en la mente del sujeto, y estas pueden aparecer de forma voluntaria o involuntaria.

140 Rudolf Arnheim, El pensamiento visual, Visual Thinking, pág. 41.

Read en otro texto, nos propone lo siguiente: *“...la conciencia misma de los seres humanos es formal, no tanto la que da forma, como la que recibe forma, es decir, entendemos la experiencia de ver las cosas, en la medida en que estas son presentadas a la conciencia como forma...”*¹⁴¹; pretendiendo un acercamiento, sin acometer o intentar interpretar su discurso, se realiza una cierta valoración al acto mismo de ver como ejecución activa, como mirada, no como un simple acto de visión; en ese sentido, la eleva o la potencializa como una categoría del pensamiento, o en el pensamiento; en donde, al parecer existe o se efectúa una especie de transformación o sustituto al mismo tiempo que se realiza el acto perceptual; es decir, la posible forma o el reconocimiento de ella se realiza desde el primer filtro, es decir a partir de la retina misma.

Esto sentado, al tiempo que en su texto agrega lo siguiente: *“...si la forma de las cosas llega 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 reflexivo...”*¹⁴²; así, *“...las formas emergen de las actividades prácticas del hombre neolítico y a medida que emergen se les dota inmediatamente de una significación estética: se convierten en símbolos de sentimientos específicos...”*¹⁴³ o como nos expone el Dr. Miguel Hierro *“...la idea de forma, manejada por él, no se refiere a lo que pudiera ser la comprensión de cosas en un acto simple de la visión, sino, se refiere al resultado de entender las cosas en un acto de simbolización del mundo que ha sido percibido visualmente...”*¹⁴⁴

141 Tomado del escrito que presenta el Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez, de su texto: ***Acerca de las nociones de imagen y lugar en los planteamientos del diseño arquitectónico***, VII Seminario Permanente de formación docente, Facultad de Arquitectura UNAM.

142 Ídem.

143 Herbert Read, Imagen e idea, la imagen vital.

144 Este escrito en su documento, fue provocado por la enunciación siguiente: ***“...lo equiparado y lo simbólico, fue la forma, no la apariencia...”*** aunque paradójicamente a esta enunciación; nos advierte el Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez, que: ***“...la imagen actúa como aquella figura con la cual se identifica y se caracteriza la apariencia y la idea de alguna cosa, y será la que permita re-construir el fenómeno de la forma que***

Read expone que en algún punto del desarrollo de la conciencia o psique de aquel denominado hombre primitivo; así como en el producto de su actividad comúnmente asignada como pintura¹⁴⁵; se suscita un probable dominio, o amaestramiento, sobre la imagen, en la imagen, o con la imagen; así, *"...no sólo los animales salvajes habían sido domesticados, sino que la misma imaginación del hombre había sufrido esta domesticación. Se había visto obligada a someter la imagen eidética directa del objeto fenoménico y crear en su lugar una composición formal..."*¹⁴⁶; considerando que las formas como tales, se desarrollaron en épocas pretéritas, para establecer una nueva conciencia de la realidad; de modo que, la conciencia que aparece en este periodo es la de la forma misma; es decir, *"...la forma como una entidad imaginada y articulada, como producto del esfuerzo constructivo..."*¹⁴⁷.

Bajo esta condición, si la forma es una entidad imaginada, atiende esta referencia hacia la invención, y su consecuente derivación como la imaginación; en ese sentido, Lev. S. Vigotsky nos expone lo propio, al referir a Théodule Armand Ribot, quien expresa: *"...toda invención, grande o pequeña, antes de realizarse en la práctica y consolidarse, estuvo unida a la imaginación como una estructura erigida en la mente*

percibimos, únicamente, mediante parcialidades de ella..."; en ese sentido, bajo esta condición, en la producción de **imágenes**, toma relativa importancia la condición de su **apariencia**, ya que responde a la cuestión del **¿cómo son** percibidos los productos resultantes del diseño, *imágenes?*, ó como nos expone el Dr. Hierro, *"...la problemática central, en el diseño, se encuentra, 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.*

145 Herbert Read prefiere llamarlo como **dibujo**, más que pintura, debido a que los instrumentos utilizados, generalmente hacían líneas o puntos, más que pinceladas o brochazos, por ello menciona que esencialmente es: **un arte de líneas, un arte de croquis**; en ese sentido, expone que **el dar un esbozo lineal de una imagen**, es ya hacer uso de una convención artística; es decir, es una etapa más allá de la percepción, un artificio que ayuda a retener la imagen en la mente, es de hecho, **una imagen mnémica**.

146 Herbert Read, **Imagen e idea**, la imagen vital.

147 Ídem Pág. 55.

*mediante nuevas combinaciones o correlaciones...”*¹⁴⁸; pero también, Vigotsky realiza su planteamiento sobre la imaginación: “...la imaginación constituye un proceso de composición sumamente complejo...”, y agrega “...toda actividad imaginativa tiene una larga historia detrás de sí. Lo que llamamos creación, no suele ser más que un catastrófico parto consecuencia de una larga gestación...”¹⁴⁹; es decir, propone que esta denominada imaginación, no es más que un proceso harto complejo, para elaborar materiales con los que procederá a realizar su actividad; en otras palabras, el infante y que no sólo él, acumula materiales que luego usará para construir su fantasía.

Sentado esto, encuentra que las partes fundamentales de su proceder son: *la disociación y la asociación de las impresiones percibidas*; en donde, la primera consiste en dividir ese complicado conjunto separando sus partes por comparación con otras; así, unas se conservaran en la memoria y otras se olvidarán¹⁵⁰; de cualquier modo, esta resulta una condicionante necesaria para la actividad ulterior de la fantasía; en otras palabras, antes de producir la imagen, tuvo que extraer *rasgos* aislados, y a esta extracción de rasgos, la denomina como *disociación*; es decir, que: “...constituye un proceso de extraordinaria importancia en todo el desarrollo mental del hombre que sirve en el pensamiento abstracto, a la comprensión figurada...”¹⁵¹; así, con *la disociación* se nos habla de un proceso complejo selectivo que opera en la percepción misma.

En cuanto a la segunda, nominada como *la asociación*, o la agrupación de elementos disociados y modificados; esta puede tener lugar sobre

148 Lev S. Vigotsky, La imaginación y el arte en la infancia cap. 1

149 Ídem

150 En este punto concerniente a **la memoria**, considera que: “...estas huellas de las impresiones externas no se aglomeran inmóviles en nuestro cerebro como objetos en una cesta, sino que constituyen **procesos que se mueven, se transforman, cobran vida, mueren, y en ese movimiento radica la garantía de sus cambios bajo la influencia de factores internos, deformándolos y re-elaborándolos...**” Lev S. Vigotsky, **La imaginación y el arte en la infancia**.

151 Ídem.

bases distintas y adoptar formas diferentes; que van, desde la agrupación, sociedad o reunión puramente subjetiva de imágenes, hasta el ensamblaje objetivo científico; de modo que, bajo las líneas pretéritas, nos encontramos en medio de un juego entre lo subjetivo y lo objetivo; adicionando la existencia de una fase o etapa, que sugiere como definitiva del trabajo previo de la imaginación; que la denomina *la combinación*; y esta se sucede, a partir de imágenes aisladas, ajustándolas a un sistema y encajándolas en un cuadro complejo; de modo que, esta actividad imaginativa no termina ahí; sino que, se cierra cuando la imaginación se materialice o se cristalice en imágenes externas; es decir, el tránsito de lo imaginario a lo real.

Vigotsky, consuma su explicación planteando que un círculo completo se puede dar bajo dos alternativas; en la primera hace mención de *la representación subjetiva*, producto de los frutos de la imaginación; en otras palabras, mediante construcciones que parten de la realidad e influyen directamente sobre ella; pero no desde fuera, sino desde dentro; así, esta se da en el mundo de los pensamientos, los conceptos y los sentimientos del hombre; que se encuentran un tanto desvinculados de la realidad, por encontrarse, sólo en la mente; aunque los productos de la imaginación, han atravesado una larga historia, de modo que: “...*los elementos que entran en su composición, son tomados de la realidad por el hombre, dentro del cual, en su pensamiento, sufrieron una compleja reelaboración convirtiéndose en fruto de su imaginación...*”¹⁵²; es decir, se ha partido de la disociación que opera a nivel perceptivo, para su posterior combinación para adoptar formar diversas, valorando la importancia de este proceso para la elaboración creadora de los frutos de su fantasía.

Subsecuente a este proceso, atiende a la segunda condición denominada *la representación objetiva*; que en un intuitivo acercamiento sobre lo que discurre; pareciera que a esta también le confieren dos fases que parten de la fase o etapa anterior; es decir, como fase primera que se erigió por la fantasía en la mente; y como fase segunda que recibe forma nueva; de este modo, al tomar nueva

152 Lev S. Vigotsky, La imaginación y el arte en la infancia cap. II, Imaginación y realidad.

encarnación material en la combinación, como imagen cristalizada; y convertida en objeto, empieza a existir realmente en el mundo y a influir sobre los demás objetos; en otras palabras, esto se sucede, cuando las imágenes se materializan o como propone en su supuesto: *"...materializándose, volvieron a la realidad, pero trayendo consigo una fuerza activa, nueva, capaz de modificar esa misma realidad, cerrándose de este modo el círculo de la actividad generadora de la imaginación humana..."*; así, esta fase o etapa corresponde a la cuarta y quizá última relación que se suscita entre fantasía y realidad.

Si bien, en su evocador discurso ha planteado algunos tantos entendidos, referentes al proceso productivo entre lo subjetivo y lo objetivo; por otro lado, a partir de ello, parece prudente expresar, que *un círculo completo*, o un ciclo productivo de la imagen; puede o podría suscitarse, en una acción combinatoria de la representación subjetiva y la representación objetiva; pero advirtiendo, que la representación objetiva sólo es abordada la etapa o momento de su materialidad gráfica en este escrito; y no hasta su materialidad física que también sugiere Vigotsky; (aunque como experiencia de captación se abordo en la fase precedente); así el objeto material al que se refiere en estas notas, será el correspondiente la representación de modelos, como una producción gráfica, y no como una conformación a partir de un modelo gráfico; en ese sentido, *"...el fruto de la imaginación combinadora del hombre, no se ajustan a ningún modelo existente a la naturaleza, pero emanan la más convincente realidad, el vínculo práctico con la realidad, porque, al materializarse cobran tanta realidad como los demás objetos y ejercen su influencia en el universo real que nos rodea..."*¹⁵³.

Finalmente, resulta indispensable realizar otra anotación al copioso discurso que nos ofrece Vigotsky; ya que a este punto, después de su interesante explicitación, reflexionando, y cavilando sobre lo acaecido en esta fase; pareciera que nos acercamos al mismo punto que intenta aproximarse la construcción de este escrito llamado tesis; en donde, sin pretender caer en lo disparatado; parece que la referencia que realiza hacia: la disociación, (como selección activa en la percepción); la

153 Ídem.

asociación (subjetiva-objetiva); la combinación (de imágenes aisladas ajustadas a un sistema, y encajadas en un cuadro complejo); que cerrando su ciclo en la cristalización (ó materialización); nos acerca un tanto a lo pretendido en este mismo escrito; cuando me refiero en lo propio a: *la pre-figuración, la figuración, la con-figuración* del objeto; que en la expresión gráfica conlleva el potencial de ser materializado. Así, a este punto, es importante resaltar que se adhiere un interesante elemento para este mi propósito en esta exploración, "*la disociación*" como selección activa y extracción de rasgos aislados que actúa desde la percepción misma; y opera como pieza fundamental bajo el esquema de Vigotsky pero también en el propio, como pieza fundamental en el proceso de producción de imágenes; que a partir de esta condición se le atribuye al modo de operar del sujeto que mejor identifico con el mote de: diseñador-perceptor.

3.4. Una aproximación a la noción de imagen en la representación visual, y el diseño;

un sinuoso camino rumbo a lo proyectual.

"...esta representación exteriorista, aunque manifiesta sólo un arte de diseño, un talento de representación, ahora se hace insistente, invitadora, y nuestro criterio respecto a lo bien interpretado y lo bien hecho se prolonga en ensueño y en contemplación..."

GASTON BACHELARD

Como nota característica que se pretende en esta fase, cabe anotar que en la fase previa, se ha pretendido averiguar, comprender, ó descifrar, aquella *transformación* compleja que se sucede, en aquel llamado proceso de invención ¹⁵⁴; ó mejor dicho de hallazgo o descubrimiento, que se suscita y se denota complejo en la producción de aquello que se denomina como imagen; sentado esto, resulta prudente y necesario a este punto del escrito antes de proseguir con esta exploración, la respectiva anotación sobre los entendimientos, de esta imagen y su cristalización; es decir, aquel producto de esta imaginación o fantasía que no aparece repentinamente; sino lenta y paulatinamente progresando desde formas elementales y simples, a otras más complejas ó complicadas que tiendan ser designadas como re-presentación.

Pretendiendo desembrollar lo que acaece en la imagen; atendemos su acepción de origen latín como "imāgo", y notamos que este nos permite describir a la figura, representación, semejanza, aspecto o apariencia, de una determinada cosa; condición que permite atender al Dr. Miguel

154 Aclarando que, cuando se refiere al **proceso de invención** no se refiere a la supuesta, omnipotencia del genio como un ser único individuo capaz de tal hazaña, porque eso implicaría olvidarse también de las condiciones económico socioculturales de las que dependen simultáneamente el productor y su producto; es decir, Vigotsky manifiesta *"...todo inventor por genial que sea es siempre producto o fruto, de su época y su ambiente. Su denominada creación, obra o producción, partirá de los niveles alcanzados con anterioridad y se apoyara en las posibilidades que existen fuera de él..."*, de tal suerte, que agrega parafraseando a Ribot la siguiente sugerencia: *"...por muy individual que parezca, toda creación incluye un coeficiente social..."* Lev S. Vigotsky, **La imaginación y el arte en la infancia**.

Hierro cuando nos señala: a través de la imagen se concreta; es decir, propone que: *“...la imagen actuará como aquella figura con la que 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...”*¹⁵⁵; en ese sentido, Zamora Águila nos expone que las imágenes son signos y, por lo tanto, representaciones que remiten a otra cosa, que se refieren a algo; ambas condiciones nos permiten señalar que en tanto apariencia exterior, como signo nos representa algo; es decir, y como se señaló en fase precedente la figura es semántica; que con sólo el hecho de ser vista o en el mejor de los casos percibida, ya se hacen suposiciones sobre de ella.

Atendiendo la condición de la forma, y su aparente sinonimia con la imagen, que se ha intentando discernir o aclarar, con ese paso de la forma a la imagen, que se esboza en la fase precedente, anotamos: *al recibir forma nueva, ó al tomar nueva encarnación material, se le designa como imagen cristalizada*; así, el Dr. Fernando Zamora, inicialmente expone que pocas personas distinguen entre forma y contenido, o entre materia y forma; es decir: que tanto *“...para el niño como el adulto civilizado, que actúa espontáneamente, las palabras y las imágenes son cosas vivas y las cosas, son como entes actuantes. Para ellos resulta asombroso enterarse de que cosas, imágenes ó palabras, tienen dos ó tres aspectos: una forma y un contenido, o bien una materia y un significado...”*¹⁵⁶.

En otras palabras, para la mente y el ojo, poco instruido, y que no sólo de ellos; resulta difícil, arduo ó embrollado, efectuar tal distinción; de suerte que: *“...el creador o productor de imágenes sabe muy bien y como pocos, que no es posible pensar por separado estos tres aspectos de su obra: forma, materia y significado...”*¹⁵⁷; aclarando que:

155 Acerca de las nociones de imagen y lugar en los planteamientos del diseño arquitectónico, **VII Seminario Permanente de formación docente**, Facultad de Arquitectura UNAM. Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez,

156 Zamora Águila, Fernando, **La filosofía de la imagen**, lenguaje, imagen y representación. **cap. 4.**

157 Ídem.

“...una forma conlleva una materia; una materia conlleva una forma; una materia y una forma conllevan un significado...”¹⁵⁹; ante tal explicitación, pareciera exponer que en la suma de su trilogía conceptual; encontraremos la ansiada, deseada, ó anhelada, imagen, ó representación; dejando claro, que una imagen sólo es entendida en la suma de está trilogía conceptual.

Basado en los planteamientos y acercamientos del Dr. Zamora Águila; se expone que, los términos latinos de forma y formatio tienen sus equivalentes en las nociones germánicas como *Bild* y *Bildung*; en donde: *el sustantivo Bild* suele traducirse como *imagen*, aunque se simplifica su riqueza semántica; sugiriendo que el verbo *Bilden*, conlleva la idea de: construcción, conformación ó configuración; en ese sentido, una *Bild* imagen, es algo construido no una simple reproducción; por otra lado, atendiendo a la segunda enunciación *Bildung* implica la acción, es decir de: construir, conformar o configurar algo; es decir, de las acciones que llevan a la concreción representada de una forma, y tal vez a esa anhelada representación-imagen¹⁵⁹.

Sin pretender caer en lo incoherente, nos enfrentamos a la condición propuesta en la introducción general de este documento; cuando se refirió a una acción y un resultado como una connotación asignada al diseño o en el diseño; y la grácil e intuitiva coexistencia y que no sinonimia con *el sustantivo* *gestaltung*; anunciado por el Dr. Miguel Hierro; o mejor aún, si agregamos *el verbo* *gestalten*, que contiene tres acepciones que entran en cohesión a las entendederas de este planteamiento; es decir, la primera se refiere a *konfigurieren* como *con-*

158 Ídem.

159 Escudriñando sobre su acepción, se logran ciertas aproximaciones; en donde **Bild**, es equivalente como nos ha sugerido Fernando Zamora, a cuadro, pintura, ilustración, **figura, imagen; Bild Vorstellung**, como: *idea; Bild Ansicht*, como: *aspecto; Bildung gestaltung*, como: formación, constitución; en donde *el sustantivo gestaltung ó konfiguration, gestalt*, aparece como **figuración, configuración, conformación y formación**, de esta manera, las últimas tres **configuración, conformación y formación** aparecen coincidentemente también en la acepción **Bildung**, que atienden lo pretendido en este escrito llamado tesis, **Acepciones tomadas de** Diccionarios en línea alemán-español: 1. PONS GmbH, Stuttgart; 2. <http://dix.osola.com/index.php>; 3. Diccionario bab.la

figurar; la segunda a *ausbilden*, *formen*, *formieren*, *heranbilden*, como *formar*; y como postrero punto se refiere a *bilden* o *formen*; como *plasmare*; en otras palabras, *configurar*, *formar* y *plasmare*; condición que se enlaza ó relaciona en el discurrir de la estructura general de este documento¹⁶⁰.

Ahora bien, no se pretende hacer un lexicón con la explicitaciones de las acepciones planteadas hasta este momento; sólo se rastrea una aproximación “por esta vía”, a lo que acaece en este complejo proceso productivo de la imagen ó con la imagen; en ese peculiar sentido, y persistente a las acepciones alemanas; el prefijo *Ur*, significa: algo originario, previo o precedente; así, *Urbild*, equivaldría a *proto-imagen*, o *proto-tipo* como *una estructura formal capaz de generar otras*; de manera que, nos coloca en cercanía, proximidad entre *Bild imagen* e *Urbild proto-imagen* o *proto-tipo*; las cuales sostienen una relación muy profunda; además de expresar, que la *Bild*, al ser *material*, se refiere a *Urbild*, que es *inmaterial*; en ese sentido, realiza ya una distinción entre *imágenes materiales* o *sensibles* e *imágenes inmatrimales imaginarias* o *no sensibles*, como materia prima del productor visual que en nuestro peculiar caso resulta ser el diseñador-perceptor.

Así, las primeras: las *imágenes materiales* ó *sensibles*, son imágenes que se pueden tocar, mutilar o ampliar¹⁶¹; es decir, gracias a su

¹⁶⁰ Con este intuitivo paralelismo, se encontró también que, *en el verbo bilden*; se encontraron cuatro acepciones; la primera se refiere a: *reparieren*, *komponieren*, *zusammensetzen*, *dichten* como **componer**; la segunda a: *konstituieren* como **constituir**; la tercera: *umfassen*, *bestehen aus*, *einbauen*, *eingliedern* como **integrar**; y en su última acepción **gestalten** ó **formen** que aparece como: **plasmare**, es decir, de: **componer**, **constituir**, **integrar** y **plasmare** que coincide con el escrito emprendido en este documento llamado tesis; cuyo sinuoso recorrido me llevo a la explicitación, del verbo **gestalten**, que se pretendió aclarar en el párrafo correspondiente; de manera que, las absorbentes acepciones mencionadas, han generando cierto sistema de relaciones en las que aún se sigue cavilando, por la pronta cercanía a las explicitaciones planteadas en el recorrido general de este escrito. **Acepciones tomadas de tres** Diccionarios en línea **alemán-español**: 1. PONS GmbH, Stuttgart; 2. <http://dix.osola.com/index.php>; 3. Diccionario bab.la.

¹⁶¹ Aunque en el escrito que se ha emprendido en este documento escrito, se ha centrado más en la condición visual; nótese que también se ha hecho explícita la atención en particular a **la visión** como **ejecución activa**; es decir, **la mirada**,

materialidad, al contacto con nosotros se vuelven objetos, que no sólo son visibles, sino también se pueden medir, transformar, mutilar, fragmentar, transportar, destruir ó hasta comerciar con ellas, haciéndolas negociables; así, éstas funcionarían como mercancía, en sus valores económicos, de uso, de cambio y de signo; por otro lado, al ser objeto, lo es para un sujeto, ó en otras palabras: “...se podría decir que dicho objeto no es una cosa independiente del sujeto, sino un fenómeno constituido por las representaciones que se forma el sujeto...”¹⁶²; y no sólo eso, también agrega que, su materialidad depende de los soportes, materias primas y condiciones físicas en que realiza su existencia; en ese sentido, se ve sujeta al tiempo; es decir, con secuelas de deterioro, envejecimiento y muerte, aclarando que *la imagen material* es esencialmente *un objeto perecedero*.

En cuanto a las segundas, las *imágenes inmateriales* imaginarias o no sensibles; a diferencia de Vigotsky, aclara que resulta complejo poder ubicarlas en alguna zona en particular; y por ello sugiere su falta de atrevimiento o despreocupación, para llegar a suponer que éstas se ubican en el cerebro; más aún, que estas pudieran ser, denotadas como *imágenes mentales*¹⁶³; exponiendo que la ubicación pasa a segundo término, cuando la relevancia se da en las condiciones o circunstancias en *que son utilizadas* estas imágenes; aunque más adelante, no deje de anotar la condición que atienda mis cavilaciones:

entendiendo a la visión como pensamiento; como una inteligencia visual descifrate de lo que acaece en el cuerpo y entorno al cuerpo; es decir, como el resultado de nuestra vivencia corporal, ó **visual-táctil-motriz** con otros cuerpos en un espacio, en ese sentido, **las imágenes también se tocan, se huelen, se escuchan y se saborean**; en donde su materialidad contiene todas las facetas.

162 Zamora Águila, Fernando, **La filosofía de la imagen**, lenguaje, imagen y representación, **cap. 5**.

163 A raíz de esta insinuación, y por el recorrido expuesto hasta este punto, se explicita que el hecho de estar en la mente no significa que están el cerebro; es más, me atreveré a suponer después de la larga travesía expuesta, que la mente no sólo es el cerebro, sino **el cuerpo**, condición que se expone de esta manera para que permita seguir realizando cavilaciones.

*"...las imágenes pensadas, no se encuentran sólo en la cabeza, sino también fuera de ella, en el cuerpo..."*¹⁶⁴.

Apoiado en Merleau-Ponty, valora *la imagen imaginaria* como una realidad auténtica, tan real como la imagen material ó sensible; aunque subjetiva, y no como *ficción o fantasía* ó en cualquier sentido peyorativo; Zamora Águila expone que las imágenes del alucinador como las del *soñador sano*, tienen el mismo estatus de realidad que las imágenes materiales ó sensibles; en ese sentido: *"...las imágenes de la imaginación son reales, pero no físicas; son alógicas, pero no son meras ficciones o extravíos de la razón; son subjetivas pero no son reflejos de las imágenes materiales..."*¹⁶⁵; agregando lo planteado por Aron Gurwitsch: *"...aquellas formas de la realidad producidas por la imaginación y que sin tener existencia física, operan en la vida efectiva de los sujetos..."*.

De este modo, establece una valoración positiva de la imaginación con Aristóteles; pero atendiendo a *la phantasia*, con planteamientos complejos como: el *nous* pensamiento, *eidos* idea, forma y *aisthesis* sensación; en donde, en una primera aproximación propone: *"...las imágenes de las cosas que llegan al pensamiento, actúan como si fueran contenidos perceptivos reales..."*¹⁶⁶; siendo esto así, está sería la manera, en que el pensamiento se puede relacionar con las cosas que están fuera de él; en otras palabras, es el modo en que el pensamiento puede pensar en formas (eidé); es más, agrega una importante puntualización Aristotélica: *"...el alma nunca piensa sin imágenes..."*.

Con esta condición, se atiende a Herbert Read, cuando expone: *"...en forma de imágenes, ese es el punto. El artista [ó productor visual], elabora imágenes que son las imágenes de la realidad, ya que nosotros sólo descubrimos la realidad en el grado en que cristalizamos estas*

164 Zamora Águila, Fernando, **La filosofía de la imagen**, lenguaje, imagen y representación, **cap. 6**.

165 Ídem.

166 Ídem.

imágenes de lo desconocido..."¹⁶⁷; es decir, sugiere que el productor visual, debe producir nuevas imágenes, imágenes de un nuevo mundo posible, para comunicarlas como manifestaciones de nuestra experiencia diaria; atendiendo a ese complejo proceso productivo de modelos como estructura, conformación, o configuración, cristalizada pero como una producción gráfica; en este sentido, el diseño es una imagen constructiva; pero, al estar implicado en una *transformación constante*, propone que se podría abandonar esa palabra fría y mecanicista constructiva, debido a que: *"...la facultad productora de imágenes en el hombre es creadora, no constructiva..."*¹⁶⁸.

Por su parte, Wilhelm Szilasi¹⁶⁹, trata el tema de la imaginación, como el modo en que opera el pensamiento; es más, relaciona la imaginación con la fantasía, y la caracteriza como un visualizar, como un formar imágenes; además, de parecer ser la manera de operar del

167 En la explicitación de su escrito, Read plantea a **la conciencia humana**, como una criatura ó pulpo de dimensiones inimaginables; con tentáculos que se extienden constantemente a través de los elementos circundantes; en donde, en el extremo de cada tentáculo se halla **la percepción sensitiva**, formadora de **imágenes**, del productor visual; o mejor dicho, del proceso harto complejo, para elaborar materiales con los que procederá a realizar su actividad; de manera que, propone: *"...esa criatura se traslada a un nuevo hábitat, no ha uno de caballos y carruajes, ni de obscuras casas semejantes a cuevas, sino un mundo de energía eléctrica y de relatividad, de vidrios y hierro, de velocidad y uniformidad democrática..."*; así, esta anotación se encuentra íntimamente ligada [según mi apreciación], al proceso de diseño o en el diseño, que se vincula hasta lo que acaece con su adjetivación arquitectónico, y **su producción física**; en donde, no sólo se queda en la construcción de este supuesto; sino que además, agrega: *"...la estructura se compone según una imagen, un sentido para acomodar todos estos elementos en un marco significativo..."*; que, en las observaciones de este aprendiz, esto se suscita en el diseño con su adjetivación arquitectónico en ese producto, llámese **modelo** pero **como una producción gráfica**. Herbert Read, **Imagen e idea**, cap. VII. La imagen constructiva.

168 Ídem.

169 Pensador filósofo alemán-húngaro formado en fenomenología, de su texto: **Fantasía y conocimiento**, quien es mencionado por Zamora Águila en sus exploraciones; y que desarrolla unas importantes notas para lo pretendido en este documento.

pensamiento; en donde identifica *el nous*¹⁷⁰; como la aprehensión sintética de los aspectos ó *fantasmas* del objeto; de tal suerte, que *el nous*, construye a partir de estos aspectos diversos, *la unidad eidética del objeto; su eidos*, como imagen, aspecto o figura; es decir, como los posibles rasgos estructurales simples que anunciamos en faces precedentes; en otras palabras: “...cuando nos enfrentamos a los objetos del mundo, nuestra percepción nos ofrece una multitud de datos diversos, pero el pensamiento realiza una síntesis de todos esos datos y nos los ofrece coordinados en una unidad eidética...”¹⁷¹.

Szilasi, en una grácil coincidencia a lo expuesto con Aristóteles y Herbert Read, en párrafos precedentes, insiste que: *pensamos en y con imágenes*, pero agregando un punto más a lo planteado; *el nous ofrece imágenes*, además de tener una dimensión sensorial importante, que se ejerce como una capacidad de *fantasear*, en el sentido de poder formarse imágenes, [del figurarse]; de esta manera, establece que el pensar, es la organización del *eidos*, como *imagen, aspecto, o figura*, y su derivación “*eidenai*” *saber, será entendido como: “...ver figuras, aprehensión sapiente de con-figuraciones...”*¹⁷².

Veamos que, para Ernesto Grassi, el concepto alemán *Bild* imagen, corresponde al griego *eidos*, en donde ambos se relacionan con las nociones de *Gestalt* ó forma, de esquema o tipo; y para Hans-Georg Gadamer, “...*la imagen Bild, tiene frente a lo representado Dargestellten, un ser disminuido; es decir, se tiene el concepto de Repräsentation que entendido como sustitución o delegación, significa hacer presente...*”¹⁷³, condición que después de un curioso rodeo, nos

170 Al respecto del *nous*, Szilasi anota que etimológicamente significa oler, y se puede aplicar a ver, pero Aristóteles, lo relacionaba con tocar,

171 Arte y diseño, **Experiencia, creación y método**, Julio Chávez Guerrero, Noé Sánchez Ventura, Fernando Zamora Águila, **Imagen y razón: los caminos de la creación artística**.

172 Ídem.

173 Zamora Águila, Fernando, **La filosofía de la imagen**, lenguaje, imagen y representación, **cap. 4**.

conduce a lo planteado en las notas previas de este documento, en “el hacer presente” que nos remite a la anhelada re-presentación.

Como se notará, el recorrido sobre las acepciones alemanas, y las acepciones griegas, nos a llevado a un rica y nutrida revelación con el término representación; en donde, una imagen es también la representación visual de un elemento, que se logra a partir de técnicas enmarcadas como lo es en este caso, lo perseguido en el diseño; ahora bien, ya en la representación, Gadamer centra sus explicitaciones, entorno a lo que acaece en ello; exponiendo que hay diversos términos que suelen traducirse al español; con los que simpatiza Zamora Águila; sugiriendo que el primero se refiere a *Darstellung*, como representación sensible, física, ó una imagen visible y material de algo, (ó como representación material); en el segundo a *Vorstellung*, una representación no física, mental, interna, imaginaria (ó como representación inmaterial); en el tercero a *Repräsentation*, que es representación como sustitución signica ó espacial, como estar en lugar de, (o como una representación espacial); y por último, *Gegenwärtigen*, en hacerlo presente en un sentido temporal; (ó como representación temporal); donde resulta interesante advertir, que las dos primeras la representación material y la representación inmaterial, coincide con los planteamientos de Vigotsky señalados en la ultima fase del momento precedente.

Situaremos como primer momento, la representación inmaterial imaginaria (ó imagen inmaterial); en la cual se anota que no son las denominadas imágenes mentales, aunque: “...*estás existan realmente, si por eso se entiende que cada quien pueda describirlas o representarlas o bien comprender las descripciones que se hacen de ellas...*”¹⁷⁴; en otras palabras, estas imágenes imaginarias están cargadas de subjetivismo, no tienen una existencia independiente del sujeto o sujetos que las producen, o como manifiesta el Dr. Miguel Hierro: “...*no son las imágenes mentales entendidas como representaciones que se dieran en el interior de la cabeza o en el*

174 Zamora Águila, Fernando, **La filosofía de la imagen**, lenguaje, imagen y representación, **cap. 6, imágenes no sensibles.**

*cerebro, sino, que son, el mecanismo productor de la imaginación...”*¹⁷⁵; pero resulta necesario anotar que *con la representación inmaterial, la persona se representa algo, y con la representación material la persona representa algo*; en ese sentido, la imagen material ó representación material, pueden ser establecidas como materializaciones de la imagen inmaterial.

Ahora bien, *“...la imaginación, es un proceso intersubjetivo, así, las imágenes imaginarias, no yacen en la cabeza, sino tienen una existencia social, ahí es donde esta la imaginación, en el uso de los signos que manejamos todos...”*¹⁷⁶; así, una imagen inmaterial, no es una imagen visual, aunque pueda haber imágenes visuales que sean tomadas como correspondientes a ella; pero además al exponer que es de carácter intersubjetivo se refiere a que esta no está “en” o “dentro” de nosotros, sino entre nosotros; todos las compartimos y les damos existencia grupal; de esta manera, está *existe*, pero no en un reino privado o mental, sino en la convivencia entre las personas, condición que coincide con Vigotsky, quien parafraseando a Ribot distingue: *“...por muy individual que parezca, toda creación incluye un coeficiente social...”*; condición que queda íntimamente ligada al diseño y que abarca la vastedad de sus adjetivaciones; como lo puede ser gráfico, industrial, urbano o arquitectónico.

Como segundo aspecto ó momento, tenemos la representación material (sensible); es decir, cuando se pasa de la representación inmaterial a la representación material, en otras palabras *se pisa un terreno más concreto*, ó de lo concreto pero no más firme y real; en donde, en este versátil y oscilante momento, se pudiera formular como un sutil juego entre ambas representaciones material e inmaterial, en co-dependencia: *“...las representaciones imaginarias están tan afinadas en la realidad como las representaciones materiales, y*

175 En su escrito *Acerca de las nociones de imagen y lugar en los planteamientos del diseño arquitectónico*, VII Seminario Permanente de formación docente, Facultad de Arquitectura UNAM. Dr. en Arq. Miguel Hierro Gómez,

176 Zamora Águila, Fernando, **La filosofía de la imagen**, lenguaje, imagen y representación, **cap. 10, el cuadrante de la representación.**

contribuyen no menos que estas a configurar el mundo en que todos nos desenvolvemos. Ambas son constituyentes de la realidad intersubjetiva que construimos y compartimos..."¹⁷⁷; en ese sentido, las imágenes inmaterial e imaginaria y las imágenes materiales, mantienen relaciones muy complejas y cambiantes, a veces se pasa de una material a una imaginaria ó de una imaginaria a una material, o se va de una a otra y se retorna a la primera; estableciendo una relación muy cerrada entre lo inmaterial y lo material.

Como paréntesis, Wittgenstein menciona que no utiliza el sustantivo *Vorstellung* (representación inmaterial); sino que este prefiere *el sustantivo Darstellung* (representación material), ó *el verbo darstellen* representar material; en donde este último concepto representar material, le sirve para referirse a lo que nos compete en este escrito; es decir, a los bocetos de los arquitectos, pero también, a los juegos infantiles, a los retratos pintados, a los esquemas y a los modelos matemáticos; en donde, solamente el primero se ha pretendido esbozar, en el desarrollo de la presente fase exploratoria¹⁷⁸.

Por otro lado, existe otra clasificación de las representaciones que enfatiza Valeriano Bozal¹⁷⁹; la primera de ellas es referente a las *perceptivas*, de orden psicológico y sometidas a las leyes de percepción y a las convenciones histórico culturales; las segundas *materiales*, referente a la fijación de la presentación perceptiva mediante procedimientos plásticos y gráficos; y por último y no menos

177 Ídem

178 Zamora Águila comenta que en "El Tractatus", Janik y Toulmin insisten que la noción de **Bild**, debe ser entendida como representación verbal deliberadamente construida; es decir como **modelo** y no simplemente como pintura o figura; en simultaneidad a la intervención de Tomas Maldonado quien propone hablar de modelos sustituyendo al erróneo *figuras* o al problemático **imagen**; entonces la **Abbildungstheorie** sería traducida como **la teoría de la modelización**; a lo cuál Zamora Águila insiste, que también se justifica hablar de una **teoría de la imagen representativa**.

179 Filólogo hispánico, historiador e historiador del arte español, especializado en literatura e historia hispánica y, más concretamente, en estudios sobre el arte en España.

importante a las *cognoscitivas*, aquellas que funcionan como condición en la relación del sujeto con lo real y en la construcción de imágenes de representación iconos.

En esta última, establece: “...la representación es producto de la subjetividad, pues las cosas son traducidas o convertidas a figuras, y adquieren significado cuando los sujetos las miran, sólo entonces pasan a ser algo...”¹⁸⁰, de tal suerte, que en la afirmación *esto es tal cosa* se sucede el punto central de la representación; además, define: *la representación como una forma de organizar el mundo fáctico en figuras*; no sin aclarar que *el ver como algo* y *el representar como algo*, presuponen la existencia de un consenso visual y representativo; en otros términos, el uso de las imágenes visuales o de las figuras, constituye socialmente un horizonte figural, y este a su vez permite que la figura de esa cosa, sea reconocible por todos los sujetos; o mejor dicho: vivimos en un mundo simbólico en donde se establecen ciertos criterios para decir *esto es tal cosa*.

Después del paréntesis sobre las modalidades representativos de Bozal, veamos que como tercer aspecto ó momento, tenemos la representación como *sustitución* signica [ó espacial]; condición que se apetece y desea, para tener un acercamiento de lo que acaece en su proceder; así, en una primer aproximación se sitúa bajo una condición signico-simbólica; es decir, *el signo* y *el símbolo*, son maneras de *representar* la múltiple realidad, las múltiples vivencias y no sólo de presentarlas; de este modo, con el paso de la mera impresión a la representación espacial del mundo, se opera una elevación humanizante; Ernst Cassirer, considera que se suscita un juego de conciliación y coordinación mutua, y como consecuencia surge para nosotros el espacio, un esquema constructivo que el pensamiento traza, en otras palabras: “...nos encontramos en el dominio de esta *matemática universal*, pues lo que llamamos *tamaño, distancia, posición de las cosas*, no es algo que pueda ser visto o tocado, sino sólo *estimado y calculado*...”¹⁸¹.

¹⁸⁰ Zamora Águila, Fernando, **La filosofía de la imagen**, lenguaje, imagen y representación, **cap. 10, el cuadrante de la representación**.

¹⁸¹ Ernst Cassirer, **La filosofía de las formas simbólicas**, Tomo III, **Cap. III, El espacio**.

Esta condición, atiende por mucho a nuestras competencias, pero también se deja claro, que aunque se tome el espacio como la forma de la intuición y del mundo objetivo empíricos, esta forma esta llena de elementos simbólicos, que permite formarse conceptos de las cosas; es decir pensarlas; de suerte que, el mundo al adquirir estabilidad se vuelve pensable; en ese sentido, Zamora Águila expone: “...*la representación espacial se alcanza, gracias a la simbolización, una nueva altura de la conciencia, un nuevo mundo...*”; así, el signo surge como resultado final de un proceso en que un elemento cualquiera es erigido representante espacial del conjunto; no obstante el hilo conductor no podrá dejar de ser el lenguaje articulado, en el cual según Cassirer se basan todas las modalidades de representación espacial, ya que permite distanciarse de la cosa y a la vez aproximarse por medios simbólicos; es más, esta representación espacial, hace posible que el pensamiento se eleve por encima de la mera existencia y acceda a las imágenes ó las ideas.

Finamente, tenemos la representación temporal, condición que también atiende las facetas anteriormente descritas; es decir, llevan implícitas la condición del tiempo; en otras palabras, sustituir espacialmente algo, imaginarlo o materializarlo implican hacer referencia a su temporalidad; de este modo, en la sustitución espacial: “...*cuando el signo está en lugar del objeto significado; no sólo se elimina la barrera espacial que separa ese objeto ausente de signo del presente; sino que también separa la distancia temporal que se interpone entre ellos; el objeto ausente esta en otro espacio, y le llevaría tiempo trasladarse hasta el lugar del objeto presente...*”¹⁸²; condición que nos permite relacionar con los planteamientos de Ricoeur; cuando este discurre entorno a la relación Aristotélica con *la memoria y la reminiscencia* y su íntimo nexa, relación ó concomitancia con la imagen (eikôn); como *hacer presente la ausencia* ó hacer presente lo ausente, que nos conduce al tema de la re-presentación; distinguiendo dos tipos de lo ausente: lo imaginario como algo irreal, y lo ausente que ha sido, lo de antes, lo anterior; es decir, de hacer presente la ausencia que ha sido.

182 Zamora Águila, Fernando, **La filosofía de la imagen**, lenguaje, imagen y representación, **cap. 10, el cuadrante de la representación.**

Ahora bien, el objeto imaginado o de lo imaginario, se distingue del objeto real; en su temporalidad, ya que este es de una índole no lineal; es decir, este no tiene un inicio o un final como las cosas del mundo concreto, y esto se debe a que puede desaparecer, ocultarse de la vista, volver a existir muchas veces, ó hasta puede ser transformado, imaginariamente; así, la representación material (o sensible); en su estatus de materialidad física; se encuentra necesariamente sometida al paso del tiempo, al grado que aquí si puede desaparecer por completo; pero el punto que pretende esta representación temporal se refiere a la condición de poner en juego; es decir, lo que se hace no sólo es presentar, sino “presentificar” o hacer presente.

Después de esta travesía y basado en las notas del Dr. Fernando Zamora, es preciso señalar que las fases enunciadas en párrafos precedentes, de la representación, no implican la separación por cuatro tipos de *representación*; sino un sistema complejo, de cuatro momentos de un sólo fenómeno que se suscita simultaneo; es decir, estas modalidades conforman un todo orgánico, en donde se intuyen, se conjeturan ó se presuponen: *lo material y lo inmaterial*; así, como *lo temporal y lo espacial*; pero con la posible cualidad, de que en algunas de sus manifestaciones predominen o tengan una mayor influencia, algunas más que otras; ó también las que se suceden de relaciones más profundas, como ejemplo: aquella que acaece entre lo inmaterial y lo espacial, cuando el poeta traslada sus *imágenes poéticas al papel*, convirtiéndolas en escritura *alfabética o visual*; o entre lo temporal, lo espacial y lo material, como en *la proyección cinematográfica*, que conjunta la secuencia de las imágenes proyectadas sobre un espacio plano y requiere un soporte matérico: *la cinta, la pantalla, la luz, las bocinas de la sala de proyección, etc.*

Por último, podemos aproximarnos al tema que más nos interesa y concierne en este escrito; es decir, a ese que se desarrolla principalmente en el intelecto y en la imaginación del productor visual ó diseñador-perceptor; relación que se suscita entre el diseño y su posible adjetivación conocida como arquitectónico; en donde, su producción compleja constantemente es trasladada a un soporte que le da existencia espacial y por ende material; es decir, la imagen física alimenta a la no física; pero esta a su vez, re-elabora a la primera y *la*

transforma, en un ir y venir de lo material a lo inmaterial y viceversa; pasando siempre por lo espacial; o mejor dicho, acorde a las notas desarrolladas en este párrafo, es como se presenta esta codiciada, deseada y anhelada re-presentación que se suscita, en una relación de dependencia entre lo inmaterial, lo material y lo espacial; considerando implícita su relación temporal; en una compleja aleatoriedad, produciendo un proyecto de diseño cuya adjetivación tiende a proponerse como arquitectónico, o producto de lo arquitectónico y porque no; sin pretender caer en la certidumbre, promete ser un fenómeno complejo, en la producción arquitectónica; de carácter intersubjetivo o en otras palabras, que no se encuentra fuera o dentro de nosotros; sino entre nosotros ya que tiene una existencia social, o en el mejor de los casos, un coeficiente social.

Condición que me permite regresar con Ricoeur; con el hacer designado arquitectónico; como la puesta en intriga, como síntesis espacial de lo heterogéneo; es decir, como lo compuesto de elementos de distinta naturaleza; el cual procede, de una compleja producción intelectual; suscitándose la disposición, delineación y formación, plástica del edificio que integra variables independientes como: las células de espacio, las formas sólidas y las superficies al límite; con las que el proyecto denominado arquitectónico tiende a realizar, generar o producir objetos; en los que, esos aspectos encuentran una unidad suficiente en la obra o edificación arquitectónica; por consiguiente es un mensaje polifónico ofreciendo una lectura englobante y analítica; que a su vez, no sólo recoge acontecimientos o sucesos en sus temporalidades; sino también, puntos de vista, a modo de causas, motivos y factores al azar; dirigido hacia su transposición, traslado o permuta del tiempo al espacio; es decir:

...el objeto ausente esta en otro espacio, y le llevaría tiempo trasladarse hasta el lugar del objeto presente, que es re-presentado con un signo que se hace presente; y que acaece mediante la producción casi en paralelismo de sus componentes y elementos; de aquello que se dice como arquitectónico o producto de lo arquitectónico...

3.5. LA NOCIÓN DEL TERCER ACERCAMIENTO.

Como notas no conclusivas que se desprenden de esta tercera etapa de exploración; se busca realizar una tercera reflexión, sobre los acercamientos, logrados a través de este nuestro tercer momento exploratorio; de este modo, disipar o espesar las dudas que se generan a través del escrito planteado; además de mostrar las vinculaciones y relaciones que se han logrado a partir de este recorrido; asimismo, señalar que inicialmente atendimos este sutil juego del figurar al configurar; es decir, de aquello que va desde lo que se imagina, se supone o se inventa hasta lo que se dispone, delinea, y forma; de esta manera, bajo la noción de configuración, lo que en un inicio eran relaciones, estas de manera gradual o progresiva adquirieron esta cualidad de estructura o esquema con un orden y sentido lógico; en otras palabras, el paso de lo ideal a lo material en su sentido gráfico; ensayando signos y significaciones; es decir, se concreta el objeto de diseño.

Así, con la condición de *figurarse* nos aproximamos al re-conocimiento y experiencia de este *lector-perceptor*; y del figurar al configurar atendimos al que llamamos *diseñador-perceptor*; ya que en la medida que se aclara el objeto y el sentido; las partes de la cosa empiezan a tener su lugar, constituyéndose en una unidad particular; siendo la etapa o momento en el que se conforma y se adecua estratégicamente; en donde, se supone, se prepara y se intenta el paso de la objetivación a la concreción del objeto de diseño; es decir, es el momento en donde las ideas adquieren ese sustrato cósmico mediante la plasmación; en otros términos, y con la intención de ser un poco más claro, fue la etapa en la que se estructura la propuesta de diseño con los materiales subjetivos, objetivos e intersubjetivos que sustentaran la expresión gráfica del diseñador-perceptor.

Así mismo, como en las fases precedentes, se denotó la postura de quien nos acompaña a lo largo de este documento; Paul Ricoeur, en cuya revelación marcamos la pauta de aproximación y rastreo; sobre la producción y experiencia arquitectónica hasta la producción del diseño sobre una base cíclica asentada en la experiencia vivencial o de vivencia; ya que la noción de experiencia con Ricoeur, se da a partir de un campo que se sujeta en un primer nivel, a *la percepción y la vivencia*;

como aquella “lectura” de memorias que vivifican el pasado con nuestro presente; evocándonos a las experiencias vivenciales humanas de carácter perceptivo; así, con la noción de memoria y reminiscencia se abordo el hacer presente lo ausente, lo que ha sido, lo de antes, o lo anterior; en otras palabras, de hacer presente la ausencia que ha sido, vinculada a la noción del acto de habitar; en donde, se consideró el habitar como pre-suposición del construir; porque es el habitar, lo que el proyecto adjetivado arquitectónico en su calidad de supuesto, se atreve, se arriesga y se expone al re-diseñar; como actividad de lo humano.

En ese peculiar sentido, el Dr. en Arq. Miguel Hierro, propone una reflexión que se vincula con lo anteriormente propuesto bajo el esquema de Ricoeur; en donde parafraseando un tanto su postura nos plantea que para hablar del objeto arquitectónico habría que precisar que este objeto se refiere a lo habitable; quien además agrega, que la factibilidad de ser materializado y el sentido utilitario o habitable de los objetos, son las condicionantes que preceden la realización de todo proyecto; de este modo, y centrado en su adjetivación, se situó a la primera fase como la del proyecto arquitectónico; que acompañados por nuestro genial maestro Ricoeur, se designo o nombro como la puesta en intriga; en dónde se suscita una síntesis espacial de lo heterogéneo, como lo compuesto de elementos o partes de distinta naturaleza; que permite reunir los acontecimientos, los aspectos de la acción, las maneras de producirla y las casualidades; en otros términos, el diseño de modelos como producción gráfica que conlleva la factibilidad de su materialización.

También se reveló el posible vínculo o conexión con la re-presentación que se describió como la acción y efecto de hacer presente algo, con figuras o palabras; además de ser o contener la posible *sustitución* de aquello que se pretende objetualizar; en ese sentido, la re-presentación, puede tratarse de la idea, imagen, figura o forma *que sustituye a la realidad*; sea esta la que presuntamente se desee o sugiera ser; de igual modo, ubicado en sinonimia con los procesos u operaciones de componer, organizar, constituir, formar, armar, integrar, acomodar, estructurar, u ordenar; nos encontramos en las acciones, que hacen que nos acerquemos a la consideración de la noción de lo proyectual;

pero no sin atender las fases primarias o primigenias que nos aportan algunas consideraciones en su faceta productiva temprana.

Sentado esto, en primer instancia abordamos la condición del esquema, denotando que lo que se re-presenta, son los rasgos o cualidades esenciales y permanentes del objeto; en otras palabras, los rasgos estructurales simples; y que este denominado esquema hace, ayuda o sirve de re-ferencia como posible producto o imagen de un hacer cognoscitivo un tanto objetualizante del infante; acercándonos a la connotación simbólica o de símbolo que se le otorga a ese esquema infantil; por otro lado, sugerimos un acercamiento sobre la condición sensorio-motriz humana; que interfiere como posible o sublima hazaña en la plasmación; como placer sensorial o sensorio-motriz simple; originándose el dibujo de una actividad lúdica; como un jugueteo sobre el papel.

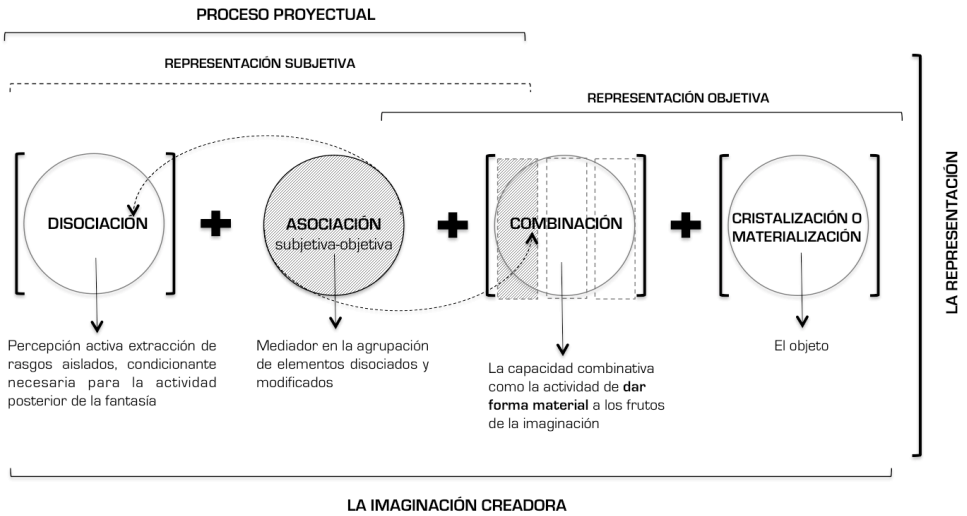
Pero además, vinculado a esta misma condicionante sensorio-motriz, se sugirieron los ademanes descriptivos, los cuales son precursores o pioneros de aquel denominado dibujo lineal, o dibujo con segmentos de líneas geométricas realizado generalmente con ayuda de utensilios; ahora bien, como producto de esta condición senso-motora, vinculado con los ademanes y con la constitución mecánica del brazo; mediante un complejo proceso productivo y gradual surgió una forma organizada; así denotamos como forma primigenia u originaria el círculo, que también se relacionó con el círculo primigenio; es decir, ese que se visualiza en el desarrollo genético humano que en sus orígenes como círculo primigenio representa la figura humana entera; en otros términos, nos permite oscilar en esa primer esfera de espacialidades humanas; pero como probables substitutos representativos, manteniendo una relación de significante y significado.

Se anoto, que la línea visualmente más simple es la recta, que paradójicamente es una invención del sentido humano de la vista; evidenciando, que las determinaciones geométricas con las que se trabaja son producto de la conciencia y no de datos objetivos; de tal suerte, que la línea recta introduce la extensión lineal en el espacio, y con ello la idea de dirección; así la primera relación entre direcciones que se adquiere como la más simple, la del ángulo recto; derivando a

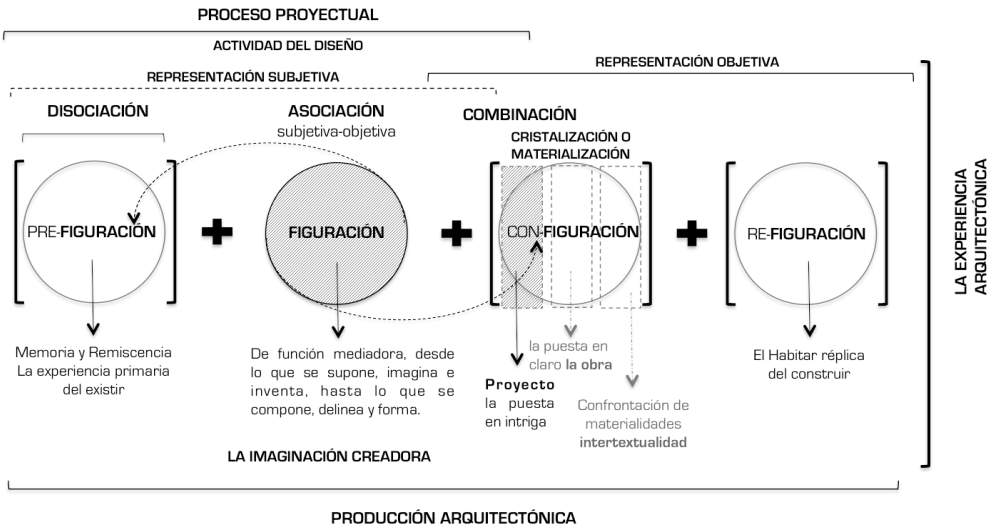
partir de esto, la base de la armazón vertical y horizontal sobre la que, descansa toda nuestra concepción del espacio físico; así, la línea recta se interpreta como un elemento de diseño; su presencia en cualquier contexto ideal o concreto, de la imaginación o de la geometría, de la percepción o de la cultura y la historia, sigue significando la posibilidad de contorno.

Apuntamos la referencia hacia invención, y su consecuente derivación como la imaginación; como una estructura erigida en la mente mediante nuevas combinaciones o correlaciones; como un proceso complejo, para elaborar las imágenes con las que procederá a realizar su actividad; en donde se propuso, un acercamiento del juego entre lo subjetivo y lo objetivo; de este manera con Vigotsky subrayamos la representación subjetiva, haciendo mención de los productos o de los frutos de la imaginación; en otras palabras, construcciones que parten de la realidad e influyen directamente sobre ella, pero no desde fuera, sino desde dentro en la mente; ubicándose en el mundo de los pensamientos, los conceptos y los sentimientos del humano. Pero también abordamos la representación objetiva, a la que se le confieren dos fases o momentos, que parten de la fase, anterior; es decir, que erigida por la fantasía (en la mente); en la combinación recibe forma nueva como gráfico; para posteriormente tomar otra encarnación como forma material o cristalizada.

Se advirtió que un ciclo productivo completo de la imagen, bajo el esquema de Vigotsky podría suscitarse, en una acción combinatoria de la disociación, (como percepción activa); la asociación (subjetiva-objetiva); la combinación (de imágenes aisladas ajustadas a un sistema, y encajadas en un cuadro complejo); cerrando su ciclo con la cristalización o materialización; pero podríamos advertir como nos señaló Ricoeur, que el ciclo no concluye ahí; sino que existen otras vertientes complementarias como la intertextualidad y la re-figuración que por la extensión y esbozo general de este documento no son abordadas y confiere a otras etapas o momentos exploratorios; pero si veremos los esquemas propuestos por ambos para esclarecer el montaje que se adoptó a partir de estas observaciones. (ver esquemas 5 y 6)



ESQUEMA 5. A partir de las observaciones de LEV S. Vigotsky.



ESQUEMA 6. Combinación a partir de las observaciones de Paul Ricoeur y Lev S. Vigotsky.

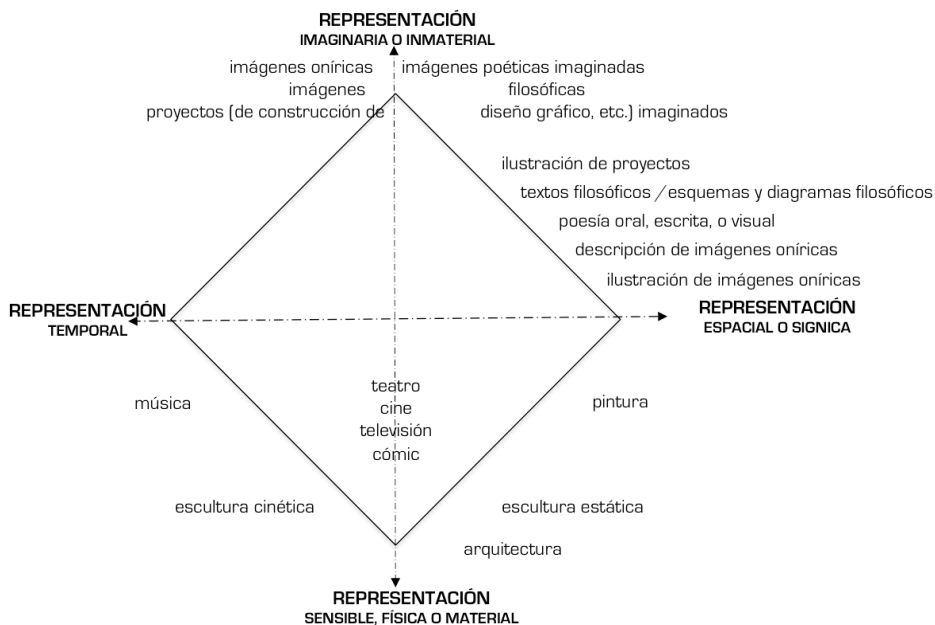
Así, llegamos a la condición que el propio escrito reclamaba; es decir, la producción de la imagen; en cuyas líneas pertenecientes a su respectiva fase, sólo hemos sugerido un acercamiento; revelando ciertas condiciones que permiten su cavilación; agregando, que esta desea y anhelada imagen, responde a un complejo proceso productivo que no aparece repentinamente, sino lenta y paulatinamente; progresando desde formas elementales y simples a otras más complejas ó complicadas; así, como resultado de un proceso productivo, se derivó que a través de la imagen se concreta; es decir, se entenderá como la apariencia percibida con la que aquella figura se identifica.

Para intentar un mejor acercamiento sobre su condición, nos acercamos a las nociones alemanas de Bild (imagen); como algo construido y no una simple re-producción; derivando también la Bildung, que implica la acción de: *construir, conformar o con-figurar algo o alguien*; en intuitiva simultaneidad o coexistencia y que no sinonimia con el sustantivo gestaltung, enunciado en las notas introductorias de este documento tesis, que fue evidenciado por el Dr. en Arq. Miguel Hierro¹⁸³; como concepción + plasmación; pero escudriñando sobre su entender en cercanía se reveló con el Dr. González Ochoa como: *la ideación o concepción conceptual + plasmación física o material*; asimismo, la derivación hacia el verbo gestalten como: *con-figurar, formar y plasmar*; tres condiciones que también se enlazan ó relacionan con en el discurrir de la estructura general de este documento, es decir de pre-figuración, figuración y configuración.

Así también, se tocaron las cuatro maneras o modos de representación basado en los apuntes de Zamora Águila como sistema complejo de cuatro fases o momentos de un sólo fenómeno que se puede suscitar simultaneo; es decir, estas modalidades conforman un todo orgánico, en donde se conjeturan: lo material y lo inmaterial; así, como lo temporal y lo espacial; pero con la posible cualidad, de que en algunas de sus manifestaciones predominen o tengan una mayor

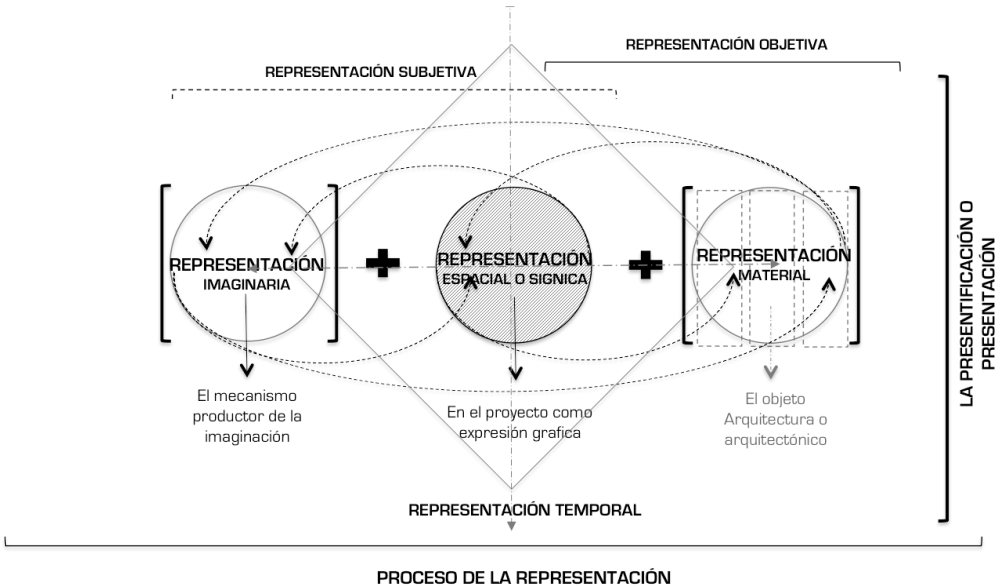
183 De su texto: **El proceso y la naturaleza del diseño**; VI Seminario Permanente de formación docente, Facultad de Arquitectura UNAM, 2012; que asimismo permitió la exploración sobre lo que acaece con el verbo **gestalten**.

influencia, algunas más que otras; así, nos aproximamos al tema que más nos interesa; es decir, a ese que se desarrolla principalmente en el intelecto y en la imaginación del productor visual ó diseñador-perceptor; donde, su producción compleja constantemente es trasladada a un soporte que le da existencia espacial y material; donde la imagen física alimenta a la no física; re-elaborando a la primera y transformándola; desde un complejo ir y venir de lo material a lo inmaterial y viceversa; pasando siempre por lo espacial; en una relación de dependencia entre lo inmaterial, lo material y lo espacial; pero bajo su relación temporal; que en una compleja aleatoriedad, producen un proyecto de diseño cuya adjetivación tiende a proponerse como arquitectónico. (ver esquema 7 y 8).



ESQUEMA 7 .

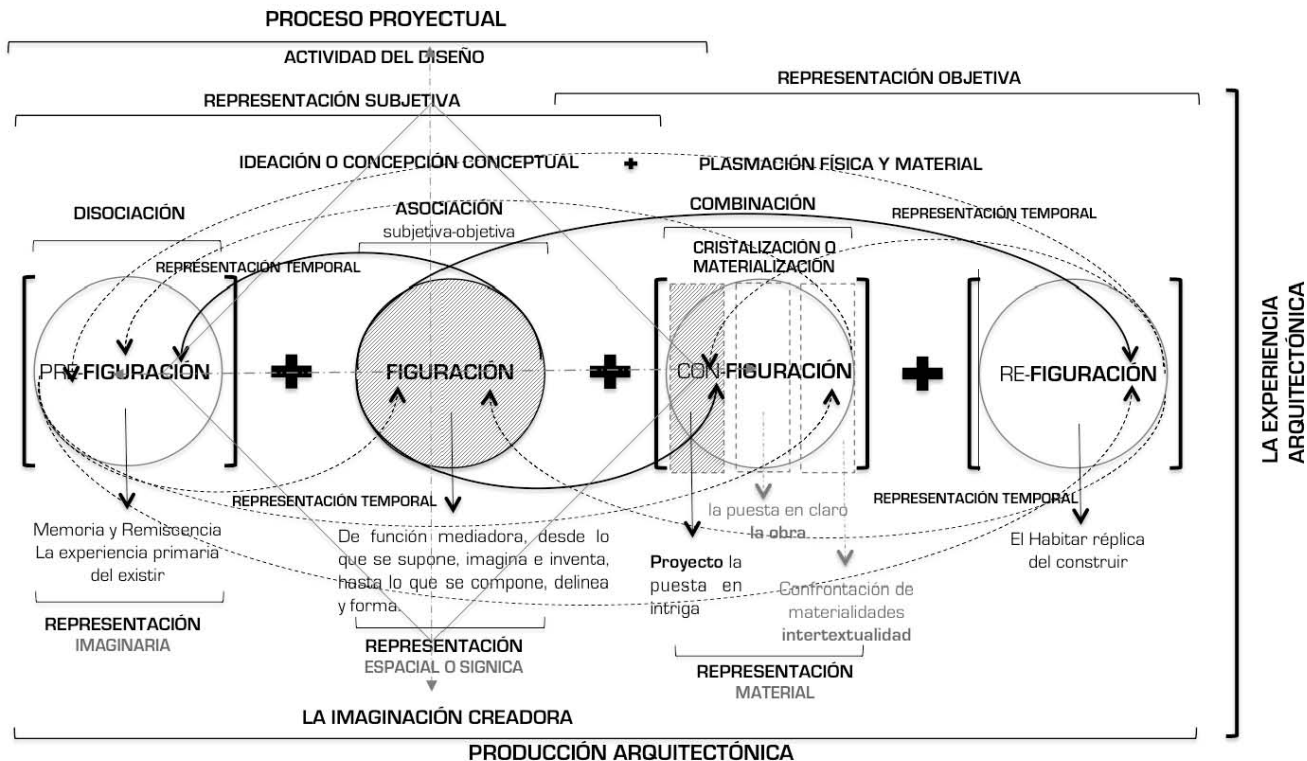
Esquema propuesto por el DR. Fernando Zamora Águila (el cuadrante de la representación)



ESQUEMA 8 .

Adaptación de esquema para acoplarlo al esquema de trabajo propuesto.

En otros términos, para poder conocer el objeto ausente que esta en otro espacio y que le lleva tiempo llegar hasta el lugar presente; será representado por medio de un signo que se hace presente; mediante la expresión gráfica; ya que el objeto ausente sólo en su temporalidad se hará presente a partir de la producción de sus componentes y elementos como objeto; objeto que se identifica para este peculiar caso como arquitectónico; así, a partir de las relaciones expuestas es como se puede llegar a responder la cuestión ¿como se construye lo que no se ve? ; y se puede sugerir que es por medio de un complejo proceso de diseño en donde intervienen la pre-figuración, la figuración y la configuración como instrumentos de uso de ese diseñador-perceptor. (ver esquema 9).

**ESQUEMA 9 .**

Combinación de esquemas para adoptar el esquema general de este documento.

Cercas de percepción y diseño

4.0. PERCEPCIÓN Y DISEÑO.

Algunas notas rumbo a una aproximación relacional

“...pensamos en la percepción como proceso activo de utilización de la información para sugerir y someter a prueba hipótesis...”

RICHARD GREGORY

Finalmente, atendamos esta condición del diseñador-perceptor; para ello es importante subrayar (y como se ha notado), que el desarrollo de la presente investigación se desarrollo entorno al fenómeno de la experiencia; en donde Ricoeur nos marco la pauta de aproximación, ya que la noción de experiencia con él, se da a partir de un campo que se sustenta como primer nivel, a favor de *la percepción y la vivencia*, en el orden pre-comprensivo; que para pasar a la comprensión, exige la tarea interpretativa del lenguaje; de está manera, en su discurrir, no partió directamente del proyecto arquitectónico, sino de la experiencia arquitectónica que se suscita en un espacio y un tiempo para posteriormente derivarlo a la producción arquitectónica; así como también de manera escalonada invertida a las implicaciones que tiene en la producción del diseño adjetivado de la misma manera.

Desde esta peculiar perspectiva, y con la intencionalidad del propio argumento; se pretendió marcar la pauta a partir de la primera exploración, cuyo recorrido se estableció desde sus indicios bajo la condición y conocimiento por medio de la vía senso-perceptiva, ligada a la pre-figuración que abarcó el ámbito de la pre-comprensión de la experiencia vivencial vinculada a la vida cotidiana; como experiencias vivenciales humanas de carácter perceptivo vivificando el pasado con nuestro presente (construido); así, se mostraron algunos indicios operativos del lector-perceptor por medio de la memoria y la reminiscencia extrayendo datos y rasgos que nutrirían y posibilitarían su posterior uso o empleo, en la confrontación de sus espacialidades; pero ya no como perceptor-lector, sino que esto se suscitaría como diseñador-perceptor; que a diferencia del perceptor común construye esquemas derivados de su respuesta disciplinar como (ideación y reflexión) sobre el contexto; actuando como caja de resonancia entre

su sensibilidad aprehendida y el mundo a re-interpretar. Condición que se pudo vincular según se avanzaba en el recorrido expuesto, hasta que se llega al esquema propuesto por Vigotsky, esclareciendo la pertinencia del fenómeno perceptivo sobre las implicaciones en el desarrollo de la imaginación creadora que vinculamos al proceso de diseño; es decir y como se pretendió mostrar, esto se sucede hasta que se hace puntual el aporte de este, al esquema que se estaba estructurando; en otras palabras, hasta que se inserta la llamada disociación; que consiste en dividir o fragmentar de manera selectiva las partes, extrayendo y discriminando algunos rasgos (como percepción activa); suscitándose en sinonimia con aquel esquema mostrado por Ricoeur a nivel de pre-figuración teniendo como base la percepción y la vivencia; que posteriormente serían apropiados, re-interpretados y re-elaborados, de manera creativa; siendo esto así, a partir de ello toma relativa importancia lo expresado en el segundo momento; es decir, cuando se hace el señalamiento de la valoración que se le otorga a la percepción visual como pensamiento.

Bajo esta consideración, retomemos lo planteado; *“...el conjunto de operaciones cognoscitivas llamadas pensamiento no son un privilegio de los procesos mentales situados por encima y mas allá de la percepción, sino ingredientes esenciales de la percepción misma...”*; si esto es así, y apoyado en Arnheim no podemos eliminar la palabra pensar con lo que acaece en la percepción; ya que no existiría diferencia cuando una persona contempla directamente el mundo, y cuando cierra los ojos y piensa; en ese sentido, el diseñar sería un proceso en donde se manifiesta una relación entre el percibir y el pensar; así la unión de la percepción y el pensamiento serían fundamentales para entender desde un nivel básico el diseño; ya que los pensamientos influyen en lo que vemos y lo que vemos influye en lo que pensamos; *“...percepción visual es pensamiento visual...”*.

Cabe precisar, que no se pretende señalar que el diseñador-perceptor aislado o solitario iniciaría la interpretación de los hechos; sino que esto sería un juego de recopilaciones ya procesadas de experiencias organizadas y discriminadas que representan el coeficiente social del conocimiento y por tanto del diseño; una selección sumamente

cuidadosa como condición aprehendida de elección y discernimiento; es decir, una serie de recuerdos y observaciones de carácter histórico del entorno natural al entorno construido como la experiencia de lo espacial sujeta a la dinámica vivencial por convenio o acuerdo que establece el grupo dentro de la cotidianidad y habitualidad de su existencia; de modo que, aunque tenga centro en el aquí de la experiencia se trata de una estructura que es social y se comparte; así, los sistemas culturales norman el comportamiento que a su vez se encontrarían profundamente arraigados en la biología y fisiología de lo humano.

En ese sentido, el diseñador-perceptor reflexionaría y pensaría con sus sentidos bajo un carácter totalmente dinámico; de este modo, si la percepción visual es pensamiento visual, no habría una paralización del pensamiento cuando los sentidos se manifiestan, sino que sería un juego recíproco entre lo que se ve y lo que piensa; pero el pensamiento no es lenguaje aunque si se reduce a él para su comunicación; así atendemos también la puntualización de Ricoeur; es decir, después de la pre-comprensión se necesita comprender y para ello, la tarea interpretativa del lenguaje; así, como entes culturales respondemos ante la vivencia perceptual de manera determinada por un condicionamiento simbólico; con el cual clasificamos la vivencia por medio de términos lingüísticos, y esto, para que sea posible integrarnos a los grupos sociales; en otros términos, el lenguaje como forma simbólica por excelencia, es el objeto cultural que de manera patente y eficaz verifica la compartición del mundo percibido y la comunicación con el otro.

Dicho de otro modo, el lenguaje humano no es sólo instrumento sino medio de representación de nuestro cuerpo y el mundo en el cerebro, potencializando las capacidades de la mente; en donde, por lo regular nos domina la significación; así, la cultura a través de un sistema de significados simbólicos nos tiene sujetos o anclados en un campo del que difícilmente se puede escapar; de esta manera, como entes culturales no percibimos signos o imágenes, sino significados¹⁸⁴; desde

184 Noé Sánchez Ventura; **Arte y diseño**, experiencia creación y método, pág 139.

esta perspectiva, cuando se ve la imagen de alguna cosa u objeto; lo que realmente se percibe es el significado de la cosa, no la cosa en si; de cualquier manera lo que se consume perceptualmente es afectado por una infinidad de estímulos que por lo regular corresponden a codificaciones determinadas culturalmente; de este modo, es como se puede plantear que se diseña porque existe una identificación con el lenguaje y por tanto una significación.

Veamos que el diseñador-perceptor realiza una tarea compleja a nivel del pensamiento; resolviendo conflictos entre lo que se sabe y lo que se percibe por sus sentidos, haciendo que el fenómeno perceptivo sea constante respecto al diseño; en ese sentido, "...se diseña por que se percibe y se diseña para percibir..."¹⁸⁵; aclarando, que su finalidad inicialmente satisface un deseo que ha sido derivado de una demanda y se ha transformado en una representación gráfica con potencial de ser materializado; aún así, no se podrá negar que la realidad física y material del diseño es perceptible, así lo perceptible del objeto de diseño es parte de su naturaleza; como lo es también para el objeto producido a partir de la expresión gráfica.

Se a dicho que la percepción pertenece al mundo individual interior, y también al proceso psico-biológico de la interpretación, del conocimiento de las cosas y los hechos de coeficiente social; de esta manera, todo conocimiento del medio exterior e interior, proviene de la descodificación y de la interpretación de la diversidad de mensajes que manan de los diferentes receptores sensoriales repartidos a través de todo el cuerpo; como también, de las condiciones aprehendidas a un nivel intersubjetivo; de esta manera, la percepción conlleva lo objetivo y lo subjetivo en la detección de rasgos estructurales inherentes al objeto; pero también, todas las características que exceden lo objetual como lo intersubjetivo; adhiriendo, elementos de la fantasía, recuerdos y la imaginación; de este modo, la única diferencia de la construcción inconsciente del perceptor común; con el diseñador-perceptor sería el empleo de la intencionalidad, en donde este, estaría en condiciones de

185 Filosofía y diseño: una aproximación epistemológica, el diseño como **discurso**; Mtro. en Arq. Jaime Francisco Irigoyen Castillo.

relacionar su percepción con un fin re-interpretativo y productivo.

Desde esta perspectiva, se da cierta importancia a la capacidad de percibir en el proceso productivo del diseño y establecer datos organizados; aunque también sea cierto que estamos en un mundo objetivado, que esta constituido por un ordenamiento de objetos que ya han sido designados antes de nuestra llegada al mundo; de este modo, el motivo de interés del receptor-diseñador, radicará en el cómo se constituye el proceso de significación formal; es decir, como se establecen los atributos de forma por medio de su representación gráfica; de este modo, en un sentido paralelo a la actividad del diseño, Tomás Maldonado, postula que este llamado diseño (industrial), *"...es una actividad proyectual que consiste en la determinación de las propiedades formales de los objetos producidos industrialmente..."*¹⁸⁶; atendiendo como "propiedades formales", no sólo las propiedades externas; sino también, las características funcionales y estructurales que hacen que un objeto determinado tenga una unidad coherente tanto del punto de vista del productor como del llamado usuario; que para nuestro caso pudiese ser el habitador.

Gui Bonsiepe por su parte, utiliza la noción de cualidad formal, sugiriendo: *"...el diseñador industrial, se preocupa en la determinación de las cualidades formales; es decir de la generación de la fisonomía de los productos y sistemas de productos que forman un componente del ambiente artificial del hombre..."*¹⁸⁷; curiosamente en un acercamiento el Dr. en Arq. Miguel Hierro nos revela lo siguiente: *"...toda acción de diseño se realiza con la finalidad de definir la caracterización de una forma concebida inmaterialmente, puesto que sólo se desarrolla la representación de ella para prever la factibilidad de su materialización en el desarrollo del proceso productivo..."*¹⁸⁸; en otros términos y como

186 César González Ochoa, **El significado del diseño y la construcción del entorno**; capítulo 1: *la institución del diseño*.

187 Ídem.

188 **El proceso y la naturaleza del diseño**; VI Seminario Permanente de formación docente, Facultad de Arquitectura UNAM, 2012.

ya se había planteado, el proyecto no es una forma realizada, pero si representa la factibilidad de su materialización; siendo esto así, la forma resulta ser una de las cualidades más importantes de los objetos que sólo mediante sus parcialidades será factible su materialización.

Con la observación de estas tres posturas Macho, Bonsiepe y el Dr. en Arq. Miguel Hierro, se comienza a deducir que el diseño puede ser comprendido como una práctica o actividad proyectual; así las diversas actividades del diseño pueden ser unificadas operativamente por la estructura del proceso proyectual; como lo pueden ser sus adjetivaciones mejor conocidas como lo arquitectónico, urbano, industrial o gráfico; teniendo en común, ser las configuradoras y conformadoras del espacio-social (nuestro entorno); en otros términos, aquellas actividades cuya finalidad es la producción social del espacio, constituyendo así, modalidades de la práctica proyectual; que van desde la fabricación de piezas únicas, las de uso cotidiano, las fabricadas en serie hasta los que presuponen el habitar.

Ahora bien, el diseñador-perceptor construye esquemas derivados de su respuesta disciplinar al contexto; donde, bajo su re-interpretación podría resolver problemas con los hechos de organización formales o de la posible forma; es decir, a partir de comprender la interacción del individuo y el grupo social con su medio a través de los objetos, el diseñador-perceptor conformará un instrumental que tendrá como base el fenómeno perceptual; es decir, la percepción funcionara para el diseñador como apoyo, base o cimiento instrumental como sistema de signos elaborados por él como perceptor; considerando que él es también una entidad actuante en su medio; así, puede señalarse que el diseñador y el lenguaje se encuentran profundamente unidos para poder seguir comunicando mediante su campo los productos de su actuar a la cultura material; es decir, el proceso mediante el cual se involucran los sentidos desde la percepción activa de relativa importancia en el diseño ya que estos participan también en la construcción del lenguaje.

De este modo, este complejo proceso en el cual intervienen los

sentidos, permite que de los datos transmitidos se estructuren en lenguajes visuales que serán los encargados de organizar los atributos que se les otorgaran a los objetos, pero bajo la representación bidimensional de estos; bajo esta condición, Bonsiepe refiriendo al hecho de proyectar considera que *"...más allá de toda determinación funcional, económica y tecnológica, el proyectar, es una actividad eminentemente antropológica, en tanto que el ser humano, con la totalidad de su experiencia sensible, se manifiesta como un ser proyectual..."*¹⁸⁹.

Así, la práctica proyectual esta formada por doble proceso: ideación o concepción más plasmación física o material; que al estar estrechamente ligados, como práctica lo libera de las connotaciones que lo asocian con la creación y la misteriosa, enigmática e indescifrable inspiración; que también tiene su existencia a partir de un coeficiente social; y no como producto de una individualidad creativa; de este modo, todos los productos de la práctica proyectual sean estos ambientes u objetos, bajo la condición de lo humano; tienen como función la construcción del entorno humano; para una re-organización de la experiencia en un nivel de significación y eficiencia frente al problema del medio ambiente construido, que requiere de un complejo proceso de pre-figuración, figuración y con-figuración.

Pues bien, se ha guiado la exploración por vía perceptiva, y aunque esto allá sido así, no se podrá negar que el diseño es una práctica que se encuentra profundamente arraigada a un ciclo y un proceso productivo; en ese sentido, Gui Bonsiepe expresa que: *"...el proyectar es coordinar, integrar y articular todos aquellos factores que, de una manera o de otra participan en el proceso constitutivo de la forma del producto (...) que se encuentran condicionados por la manera en como se manifiestan las fuerzas productivas y las relaciones sociales de producción de una sociedad determinada..."*¹⁹⁰; desde esta perspectiva

189 César González Ochoa, *El significado del diseño y la construcción del entorno; la institución del diseño.*

190 Ídem.

se visualiza la compleja intervención en la determinación de la forma del producto; que ya no sólo depende de la expresión de su figura; sino que, esta forma se encuentra condicionada por factores económico socio-culturales; de este manera, esta condición también atiende el Dr. en Arq. Miguel Hierro, al expresar que los procesos de producción se enmarcan dentro de las condiciones sociales, culturales económicas y políticas, de una sociedad determinada.

Siendo así, desde esta perspectiva, se vislumbran dos constantes del discurso del diseño sea la adjetivación que se le desee imponer; la productividad y la presencia del hombre en tanto consumidor; en donde, los valores propios de este hombre, son los valores mercantiles; así, la racionalidad a la que se refiere el diseño es solamente una racionalidad en el consumo y por tanto, un discurso que está centrado en el hombre consumidor, es un discurso productivista; aún así, para Bonsiepe los productos de la actividad proyectual o del diseño, *son productos con los que el ser humano entra en relación directa operativa y perceptivamente*; en otros términos, los productos del diseño o de la práctica proyectual *"...emergen durante la fase relativa al uso, es decir, en la realización efectiva del valor de uso, como un fenómeno sensible, como una cosa de la que se puede tener una experiencia visual, acústica, táctil y simbólica..."*¹⁹¹

En ese sentido, ante la inquietante cuestión del como se relaciona el fenómeno perceptivo con el llamado proyecto, inicialmente anotemos que este deviene de un complejo proceso productivo que acaece desde la percepción misma del diseñador-perceptor en construir la figura que sustentara la posible forma del objeto; pero también resulta prudente señalar que aunque se denota la actitud de algún diseñador-perceptor; no se podrá decir, que este es el que efectúa tal proyecto, ya que en la práctica profesional él llamado proyecto no lo hace un sólo individuo, sino que este es producto de una práctica colectiva y social; es decir, este se produce por medio de un coeficiente que es social; como segundo aspecto, cuando se observan los planos arquitectónicos, no sólo se percibirá la materialidad que sustenta la expresión gráfica, sino

191 Ídem.

también la potencia material de la posible forma que pudiera contener el objeto a construir; de este modo, el diseño es producto organizado de lo percibido, en función de lo que supone deba percibirse el producto.

En ese peculiar sentido, el diseño es un ordenamiento sobre las figuras de los posibles objetos en que se trabaja; donde su relación es totalmente perceptible; de este modo, el posible objeto que se produce a partir del esquema generado es percibido en relación con un entorno específico, y con un medio determinado; así la percepción de la forma, implica asignar al objeto en cierto lugar en determinada totalidad; es decir, la forma se construye en función de un medio en donde hay una asignación espacial; en donde, las características del objeto representado no son exclusivas de una estricta materialidad, responden a un determinado tono ambiental correspondiente a las fuerzas productivas en donde así es percibido el objeto; con un diálogo o interacción entre el diseñador-perceptor y el habitador-perceptor como un juego de situaciones en donde ambos son constructores de la percepción del objeto con base intersubjetiva; es decir, dependiente de una significación social que permitirá su identificación.

Por otro lado, como se ha advertido la visión es selectiva, y por tanto, la manera en que responden los ojos a estos sondeos selectivos depende de factores tanto fisiológicos como psicológicos; así el mecanismo con el cual actúa el diseñador-perceptor será a partir de una base instrumental perceptiva que le permitirá conocer cuando es prudente y cuando no alterar el orden de los componentes a percibir; mediante una percepción elaborada y organizada en un determinado medio, de este modo, se opera un proceso de discriminación de los elementos por percibir a los cuales responde el diseñador-perceptor que a su vez determinaran la figura de su proceso; situación que responde también a la ideología del ámbito perceptual social desde el cual se percibe como condicionante fundamental en la percepción misma.

En otras palabras, en calidad de supuesto y un tanto reflexivo que transitan mis cavilaciones; en la relación oscilatoria y combinadora entre lo inmaterial, lo material y lo espacial en su temporalidad a partir de la experiencia, se puede anotar que la practica del diseño mediante

un ejercicio de creatividad basado en la percepción y la vivencia que evoca a la memoria y la reminiscencia dirigida a hacer presente lo ausente o lo que todavía no es porque ya ha sido; en otros términos, para poder conocer el objeto ausente que esta en otro espacio y que le lleva tiempo llegar hasta el lugar presente; será representado por medio de un signo que se hace presente; mediante la expresión grafica; ya que el objeto ausente sólo en su temporalidad se hará presente a partir de la producción de sus componentes y elementos; siendo esto así, se podría decir que a partir del fenómeno perceptivo es como se gesta la posible forma de los objetos de diseño; en donde, la disociación y asociación de los rasgos estructurales simples, son los datos primarios que se extraen en la percepción.

Finalmente, conocer de percepción, se plantea como base instrumental de gran importancia ya que se puede cimentar como base del hacer en los procesos del diseño del productor visual; entender el fenómeno perceptual permitiría incrementar las habilidades del diseñador desde su marco disciplinar; pero también como segundo puente puede ser utilizado como marco o instrumento en la enseñanza ya que permitiría formar a los posibles diseñadores, con una visión que permita estructurar los ordenamientos perceptuales a los que responde el sujeto habitador que también es un perceptor; ya que el perceptor como agente activo busca en el entorno no a ciegas ni al azar, sino guiado por su inherente sentido del orden; ya que nuestra tendencia a contemplar el orden es la marca de una mente ordenante, que como se enuncio antes se da también desde el lenguaje mismo; en donde los diseñadores de cualquier cultura, tienen necesariamente que ponerse en contacto con su medio, mediante su espacialidad que determinará el ambiente de los objetos de diseño, en un recordar o rememorar constante sobre la organización de las sensaciones, de los campos perceptivos, ligados al objeto de diseño y sus manifestaciones formales.

*Hasta aquí con este avance,
que no deja de ser sólo un acercamiento,
...Mejor sigamos investigando...*

No queda más que agradecer, al lector de estas notas, el haber llegado a este punto del escrito, que se pretendió como un primer acercamiento a mis no tan claros entendimientos de aquello que acaece en la percepción y sus posibles vinculaciones con el diseño y su posible cercanía en la producción del fenómeno arquitectónico.

¡GRACIAS!
V. MELO
CIUDAD UNIVERSITARIA/ 2014

APOYO DOCUMENTAL

Castillo, Jaime Francisco Irigoyen. *Filosofía y Diseño; una aproximación epistemológica*. 2ª 2008. Editado por Mtra. Catalina Durán McKinster. D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2008.

Águila, Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen; lenguaje imagen y representación*. 2ª Reimpresión 2010. Editado por ENAP y UNAM. D.F.: Escuela Nacional de Artes Plásticas, ENAP, 2008.

Arnheim, Rudolf. *Arte y percepción visual; psicología del ojo creador*. 4ª reimpresión 2008. Traducido por María Luisa Balseiro. Madrid: Alianza S.A. , 1979.

—. *El pensamiento visual; .* 1ª. Traducido por Rubén Masera. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A. , 1986.

—. *El poder del centro; estudio sobre la composición en las artes visuales*. 1ª Reimpresión 2011. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2001.

Bacherlad, Gaston. *La poética del espacio*. 2ª. Editado por Fondo de cultura económica. Traducido por Ernestina de Champourcin. D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975.

Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. 20ª [2012]. Traducido por Francisco González Aramburu. D.F.: Siglo XXI editores S.A. de C.V., 1969.

Bergson, Heri. *Materia y memoria, ensayo sobre la relación de cuerpo con el espíritu*. Editado por Librería Francesa Científica 632-Merced-634 (digitalizada por google). Traducido por Martín Navarro. Madrid: Lima, 1900.

Bernal, Ignacio Morgado. *Cómo percibimos el mundo, una exploración de la mente y los sentidos*. 1ª . Editado por Dedalo Offset. S. L. Barcelona: Planeta S.A. (Ariel), 2012.

Gombrich, E. H. *El sentido del orden; estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. 2ª 2004 reimpreso 2010. Editado por Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York. Traducido por Esteve Rimbau i Saurí. Vol. 9. Nueva York: Phaidon Press Limited, 2004.

Guerrero, Julio Chávez, Noé Sánchez Ventura, y Fernando Zamora Águila. *Arte y diseño; experiencia, creación y método*. 2ª. Editado por UNIVERSIDAD

NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO (UNAM). D.F.: Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP), 2010.

Gómez, Miguel Hierro. «La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VI seminario permanente de formación docente; UNAM.» *Los modos de habitar y el diseño*. México D.F., 2012. 8.

—. «La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VII seminario permanente de formación docente; UNAM.» *Acerca de las nociones de imagen y lugar en los planteamientos del diseño arquitectónico*. México D.F., 2013. 10.

—. «Las cualidades de lo arquitectónico.» *La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VI seminario permanente de formación docente; UNAM*. México D. F., 2012. 11.

—. «De la noción del espacio en la arquitectura a la condición de la espacialidad humana.» *La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VI seminario permanente de formación docente; UNAM*. México D.F., 2012. 11.

—. «El proceso y la naturaleza del diseño.» *La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VI seminario permanente de formación docente; UNAM*. México D.F., 2012. 15.

Hall, Edward T. *La dimensión oculta*. 24^a. Editado por siglo veintiuno. Traducido por Félix Blanco. D.F.: Siglo XXI editores S.A. de C.V., 1972.

Holl, Steven. *Cuestiones de percepción; fenomenología de la arquitectura*. 1^a. Editado por GG mínima. Traducido por Moisés Puente. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2011.

Juez, Fernando Martín. *Contribuciones para una antropología del diseño*. 1^a. Barcelona: Gedisa S.A., 2002.

Margolin, Víctor. *Las políticas de lo artificial; ensayos y estudios sobre diseño*. 1^a. Traducido por Gabriela Ubaldini. Chicago, Illinois: Designio S. A de C.V., 2005.

Maturana, Humberto, y Francisco Varela. *El árbol del conocimiento; las bases biológicas del entendimiento humano*. 1^a. Editado por Coedición de Editorial universitaria con Editorial Lumen. Buenos Aires: Lumen, editorial universitaria S.A., 2003.

Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. 1ª. Editado por S.A. Proyectos Editoriales y Audiovisuales CBS. Traducido por Jem Cabanes. Barcelona: Planeta- de Angostini, S.A., 1994.

Monteverde, Eduardo. *Los fantasmas de la mente; ensayo sobre la imaginación y demencia*. 1ª. D.F.: PAIDÓS MEXICANA, S.A., 2005.

Morín, Edgar. *Los siete saberes necesarios para la educación del futuro*. Editado por Dower Arrendamiento S.A. de C.V. Traducido por Mercedes Vallejo-Gómez. París: UNESCO, 1999.

Ochoa, César González. *El significado del diseño y la construcción del entorno*. 1ª. Editado por Designio. D.F: Designio S.A. de C.V., 2007.

Olvera, Héctor García. «La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VI seminario permanente de formación docente; UNAM.» *Sobre la construcción mítica de lo arquitectónico. La figura protagónica titánica y heroica del arquitecto*. . México D.F., 2012. 13.

—. «La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VI seminario permanente de formación docente; UNAM.» *De la mitología en torno a los lugares sagrados y del fervor arquitectónico*. México D.F., 2012. 16.

—. «La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VI seminario permanente de formación docente; UNAM.» *La consagración mitológica arquitectónica; las sectas grupusculares, los sumos sacerdotes y los fieles iluminados*. México D.F., 2012. 14.

—. «La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VI seminario permanente de formación docente; UNAM.» *La producción, consolidación y propagación del mito; la palabra iluminada y el libro sagrado; la imagen venerada y las obras santificables*. México D.F., 2012. 15.

—. «La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño; VII seminario permanente de formación docente; UNAM.» *Una aproximación hacia lo arquitectónico*. México D.F., 2013. 16.

Olvera, Héctor García, y Miguel Hierro Gómez. *La espacialidad y la experiencia de lo espacial en lo arquitectónico*. 1ª. Editado por Paris Allier. Vol. 2. D.F.: Facultad de Arquitectura [UNAM]; degapa, 2012.

—. *Lo arquitectónico desde un enfoque bio-psico-antropológico*. 1ª. Editado por Paris Allier. Vol. 1. D.F.: Facultad de Arquitectura [UNAM]; degapa, 2012.

Piaget, Jean. *El nacimiento de la inteligencia en el niño*. 2ª [1ª en nueva presentación]. Editado por crítica. Traducido por Pablo Bordonaba. Barcelona: CRÍTICA, S.L., 2011.

Piaget, Jean, y Barbel Inhelder. *Psicología del niño*. 14ª 1997. Editado por Javier Morata. Madrid: Ediciones Morata. S.L., 1969.

Read, Herbert. *Imagen e idea; la función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. 8ª [reimpresión 2003]. Traducido por Horacio Flores Sánchez. D.F.: Fondo de cultura económica, 1957.

Ricoeur, Paul. «Arquitectura y narrativa.» En *Arquitectura y Hermenéutica*, de land & society Architectonics. mind, editado por UPC, traducido por Inés Zaikova, 5-29. Barcelona: Dossiers de Recerca & Newslwtter, 2003.

—. *Tiempo y narración III; El tiempo narrado*. 4ª reimpresión 2009. Traducido por Agustín Neira. Vol. III. III vols. D.F.: Siglo XXI editores S.A. de C.V., 1996.

Sloterdijk, Peter. *Esferas 1 [Burbujas, microesferología]*. 3ª. Editado por S.A., 2003, 2009 Siruela. Traducido por Isidoro Reguera. Vol. 1. 3 vols. Madrid: Siruela, S.A. , 2009.

Salvat, Biblioteca. *Función de la arquitectura moderna*. 1ª. Editado por Salvat editores S.A. Barcelona: Biblioteca Salvat Grandes Temas, 1973.

Sosa, Armando Cisneros. *El sentido del espacio*. 1ª. Editado por Miguel Ángel Porrúa. D.F.: Porrúa, 2006.

Tudela, Fernando. *Conocimiento y diseño*. 1ª. Editado por UAM Xochimilco. D.F.: universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco (UAM) , 1985.

Vogotsky, Lev S. *La imaginación y el arte en la infancia; ensayo psicológico*. 9ª [2011]. Editado por Isabel Ramírez. Traducido por David A. Rincón Pérez. D.F.: Ediciones Coyoacán S.A. de C.V., 2011.

Zumthor, Peter. *Pensar la arquitectura*. 2ª ampliada 2ª tirada 2010. Traducido por Pedro Madrigal. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2009.