

POÉTICA

Una aproximación a la estética
en el hacer arquitectónico

Tesis teórica que para obtener
el título de arquitecto presenta:

Carlos Alfonso Mendoza Jiménez

Asesores:

Dr. en Arq. Adrián Baltierra Magaña

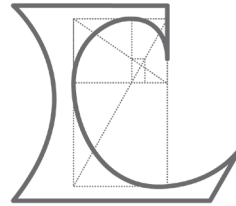
Arq. Emilio Canek Fernández Herrera

Arq. Mauricio Durán Blas

Universidad Nacional Autónoma De México

Facultad de arquitectura

Taller Carlos Leduc Montaña



Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

Octubre-2018



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

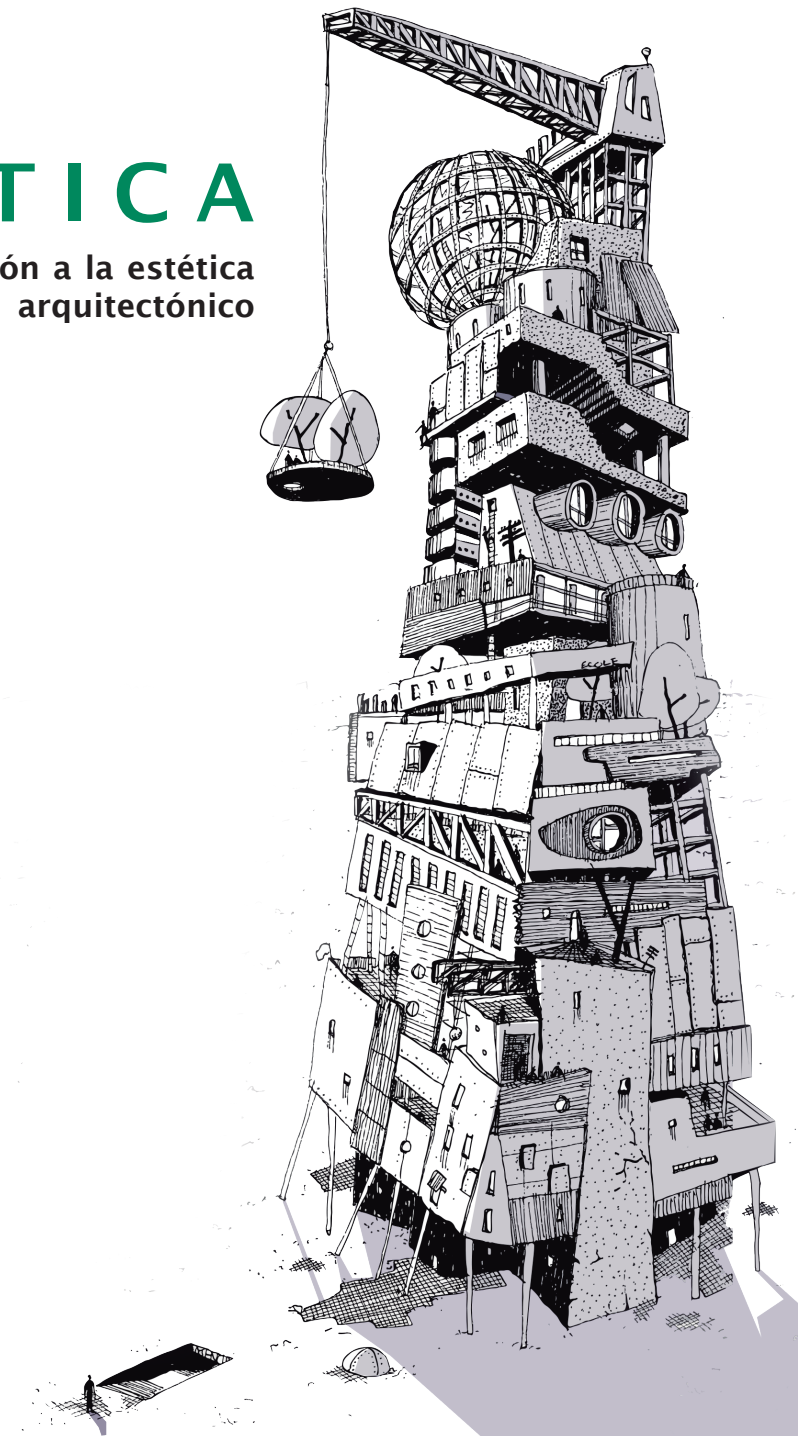
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

POÉTICA

Una aproximación a la estética
en el hacer arquitectónico



Abstract

Alguna vez hemos interactuado con una obra arquitectónica definida como poética.

Dicha “cualidad” aparentemente inexplicable me ha llevado a preguntar, de que es de lo que se habla cuando se habla de esa parte poética identificada en un objeto arquitectónico.

Una pregunta que, en primera instancia, podría parecer no tener gran relevancia para su investigación, al ser asociada con un ejercicio derivado de la experiencia mas que de la razón.

Sin embargo, la utilización frecuente de dicho termino, también, sugiere que detrás de la mera experiencia, podríamos encontrar ideas interesantes relacionadas con lo que hasta hoy pensamos como arquitectura.

Primero porque el concepto de poética, sugiere algo más allá de lo físico, algo relacionado con la producción de arquitectura como un hacer artístico; una idea interesante que podría llegar a pensarse superada, pero que al mismo tiempo sigue presente en las aulas y en el imaginario colectivo, como un pilar “bello” de las grandes ideas en arquitectura.

En este sentido y a partir de dichas contradicciones, el presente trabajo trata de generar una investigación crítica entorno al concepto de poética utilizado desde la arquitectura, desde las posibilidades de un hacer artístico y desde los diversos planteamientos que se presentarán en las páginas siguientes de esta investigación.

Índice

Introducción

1_ Arquitectura entre contextos poéticos	15	3_ Oscilaciones estéticas entre poesía y poética	83
1.1_ La búsqueda de la belleza en la arquitectura de Luis Barragán	21	3.1_ Algunas definiciones etimológicas	89
1.2_ Planear lo atmosférico en la arquitectura de Peter Zumthor.	27	3.2_ Entre <i>La poética</i> de Aristoteles y <i>La república</i> de Platón	93
1.3_ Arquitectura y poesía en Joan Margarit	37	3.3_ Un acercamiento histórico al entendimiento entre poesía y poética	100
2_ Propuestas entorno a una poética desde lo arquitectónico	45	3.4_ Consideraciones socio-políticas en el estudio de la estética	117
2.1_ Una interpretación de la mimesis de Aristóteles en lo arquitectónico por Joseph Muntañola.	49	3.5_ Poética entre Heidegger y Valery	129
2.2_ Entre <i>mimesis</i> y modernidad.	59	4_ Una aproximación a la estética en el hacer arquitectónico	141
2.3_ La obra de arquitectura como obra auto-referente	65	4.1_ A manera de reflexión estética	147
2.4_ <i>Autopoiesis</i> y arquitectura paramétrica	73	4.2_ Cuestionamientos finales	152

Bibliografía

Introducción

Pensar lo poético fuera de la poesía (de las letras) como una posibilidad para percibir lenguajes desde otras “materialidades expresivas” como colores, texturas o espacios, se nos presenta como una idea debatible. Pues ya en un primer intento por formular “definiciones históricas” que funcionen tanto para el pensamiento “clásico” como para aquellos planteamientos contemporáneos entorno al carácter de lo artístico, lo poético o lo arquitectónico, resultan en contradicciones personales que diversifican el entendimiento de dichos temas.

Ante esta problemática inicial, lo arquitectónico relacionado con lo artístico o con lo poético, pareciera más una yuxtaposición de imposibilidades y experimentos que un fundamento importante para propuestas arquitectónicas eficientes que respondan a los requerimientos políticos de producción contemporáneos.

Sin embargo, también, preguntar por el hacer arquitectónico nos lleva frecuentemente a otros fundamentos idealistas que, en términos económicos, podrían parecer menos importantes que la construcción efectiva de edificios.

Que lo anterior encuentre algo de razón y que a eso se haga referencia cuando se habla de poética, será lo que trataré de investigar, partiendo de los tres conceptos mencionados: La arquitectura, el arte y la poesía.

En un primer capítulo. Se pretende mostrar, a partir del discurso de tres arquitectos, algunos casos donde se haya utilizado el concepto de poética como adjetivo en relación a la arquitectura.

En el segundo capítulo, se tratarán algunos acercamientos a lo que se ha propuesto como poética desde el hacer arquitectónico. Es decir desde lo que han escrito algunos arquitectos en relación al tema.

El tercer capítulo, plantea el estudio histórico y etimológico de lo poético, así como algunas relaciones con otros campos “ajenos” a la arquitectura, como la literatura, la estética o la sociología. Tratando con ello, de complementar un panorama desde otras perspectivas entorno al propio tema.

Por último, en el cuarto capítulo se reflexiona sobre lo entendido como poética, retomando aquellos puntos que se hayan considerado relevantes durante la investigación, para entonces tratar de aproximarnos a un criterio entorno a lo definido como poética en lo arquitectónico.

1_ **Arquitectura** entre contextos poéticos

*Si se extiende la luz
Toma la forma
De lo que está inventando la mirada*

J.E. Pacheco

En este primer capítulo se exponen los planteamientos de tres arquitectos que han sido relacionados con cierta idea de poética. Tres discursos; tres enunciaciones distintas que permitan conocer algunas posibilidades de lo que se ha propuesto entorno a la idea de una poética relacionada con lo arquitectónico.

Se tratará entonces de dar a conocer algunas primeras ideas presentadas en formatos comúnmente utilizados, no solo para arquitectos sino para un público, en general, interesado en las artes y la arquitectura; exposiciones orales que pueden llegar a tener una fuerte influencia al momento de generar ideas entorno a lo que se refiere a hacer arquitectura:

El discurso de un arquitecto merecedor de un prestigioso premio, la conferencia de un arquitecto en un festival de arte y la entrevista hecha a un arquitecto que escribe poesía, serán los ejemplos con los que se pretende comenzar a entretelar algunas primeras ideas que serán tratadas durante esta investigación.



I- 01. "Casas en alto"
Autor. Xul Solar.
Fuente. <http://xulsolarybsp.blogspot.com/2013/01/casas-en-alto.html>

1.1 _ La búsqueda de la belleza en la arquitectura de Luis Barragán

La decisión del jurado que falló a favor de la obra del Mexicano Luis Barragán. Tuvo entre sus razones, según Jay. A. Pritzker¹, el reconocimiento al ejercicio de la arquitectura como “*un acto sublime de la imaginación poética.*”² A lo que el arquitecto galardonado habría respondido entre primeros agradecimientos, que dicho “*acto sublime*” tendría relación con la belleza y con “*todo aquel que ha sido tocado por la belleza*”.

Así también se haría referencia a otros conceptos que consideró igualmente importantes en su obra como: inspiración, embrujo, magia, sortilegio, encantamiento, silencio, intimidad y asombro. Conceptos que en sus propias palabras, le habrían servido “*como un faro*”, por lo que deberían ser considerados de gran importancia, ya que “*están desapareciendo alarmantemente de las publicaciones de arquitectura*”³.

Barragán se valdrá entonces, de dichos recursos abstractos para fundamentar aquella idea de poética que le fue atribuida, agregando que la belleza deberá ser consecuencia de una *espiritualidad religiosa*; una calidad que se entiende como inherente al arte a partir del cuestionamiento que se retoma a continuación:

- “*¿Cómo comprender el arte y la gloria de su historia sin la espiritualidad religiosa y sin el trasfondo mítico que nos lleva hasta las raíces mismas del fenómeno artístico?*”⁴

Más que una pregunta que pretenda respuestas, se trata de una pregunta que muestra la postura que Barragán adopta ante la idea de que la arquitectura es un hacer artístico, encontrando los mejores ejemplos de ello en lo que denominaría como

1. *El premio pritzker ha sido considerado como el premio de mayor prestigio en arquitectura. Barragán fue el segundo arquitecto galardonado en la historia del mismo.*

2. *Asensio, A. (2013, 16 de diciembre). El discurso de la arquitectura y el arquitecto adorado/ Luis Barragán. AAAA Magazine.*

Recuperado de. <https://theaaaamagazine.com/2013/12/16/el-discurso-de-la-arquitectura-y-el-arquitecto-adorado-luis-barragan/>

3. *Ibidem.*

4. *Ibidem.*

5. *Ibidem.* “tesoros artísticos de la sensibilidad popular de todas las naciones de la Tierra.”⁵ Es decir, las construcciones que han “trascendido” como “las pirámides de Egipto, las mexicanas, la arquitectura griega y las catedrales góticas.”⁶
6. *Ibidem.*
7. *Ibidem.*
8. *Ibidem.* Barragán apuntará que la belleza de dichas construcciones son ejemplo de una belleza universal.
9. *Ibidem.* Una postura estética de corte romántico que es complementada cuando menciona que “*Sin el afán de Dios nuestro planeta sería un yermo de fealdad... La vida privada de belleza no merece llamarse humana.*”⁷
10. *Ibidem.*

Habría que tomar como marco, los términos de belleza y de arte expuestos hasta aquí, para entender en ese mismo ánimo los siguientes párrafos con que Barragán trataría de exponer su obra a partir de valores como el silencio, la soledad y la serenidad:

- “*En mis jardines, en mis casas siempre he procurado que prive el plácido murmullo del silencio, y en mis fuentes canta el silencio.*”⁸

- “*Sólo en íntima comunión con la soledad puede el hombre hallarse a sí mismo. Es buena compañera, y mi arquitectura no es para quien la tema y la rehúya.*”⁹

- “*Serenidad es el gran y verdadero antídoto contra la angustia y el temor, y hoy, la habitación del hombre debe propiciarla. En mis proyectos y en mis obras no ha sido otro mi constante afán... Al arquitecto le toca anunciar en su obra el evangelio de la serenidad.*”¹⁰

Se hace evidente en los tres párrafos, la utilización de un lenguaje metafórico, donde las analogías van

de conceptos abstractos como el silencio, soledad y serenidad a conceptos materiales como jardines o fuentes, tratando así de resaltar la belleza de la obra de arquitectura.

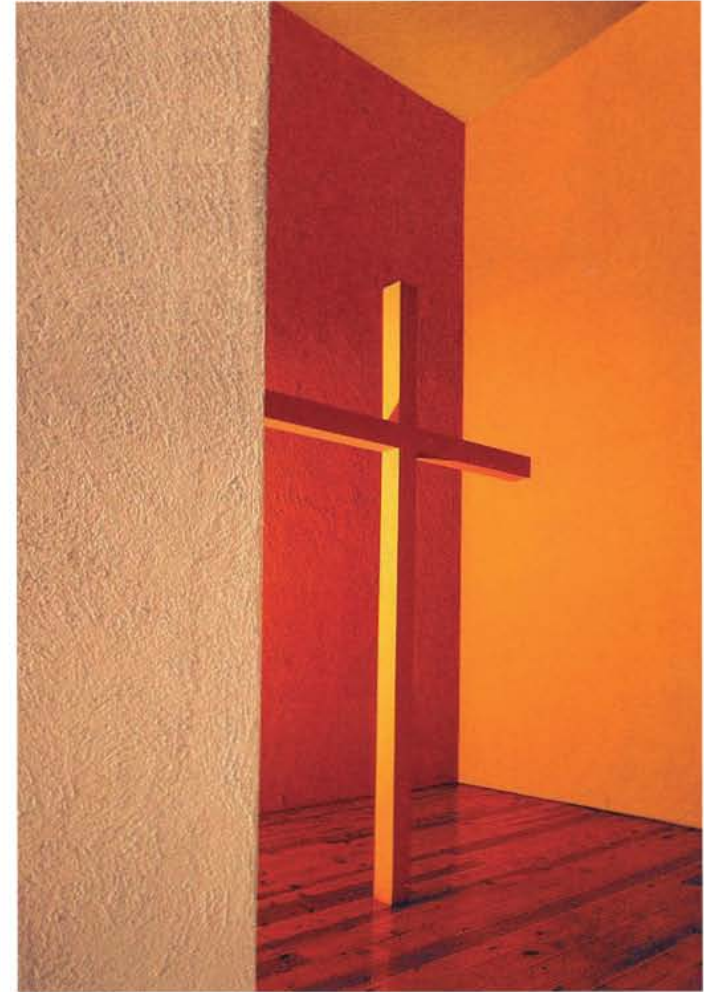
Sin embargo, tal vez no sea importante ahora, hablar de las formas literarias que el arquitecto utiliza para explicar su obra, aunque el hablar de poética pueda sugerirlo.

Habría que limitar este primer análisis a las ideas y propuestas relacionadas directamente con la arquitectura de Luis Barragán; con ese compromiso que según el mismo, encuentra un carácter no solamente estético, sino también “existencial” en los términos que se leen a continuación:

- “*Hemos trabajado y seguiremos trabajando animados por la fe en la verdadera estética de esa ideología y con la esperanza de que nuestra labor, dentro de sus muy modestos límites, coopere en la gran tarea de dignificar la vida humana por los senderos de la belleza y contribuya a levantar un dique contra el oleaje de des-humanización y vulgaridad.*”¹¹

De esta manera terminaría el discurso del también denominado “nobel de la arquitectura” dejando como manifiesto la idea de que existe una “verdadera estética” sobre la que el arte y en este caso la arquitectura, deben trabajar para el beneficio de la humanidad. Por lo que valdría la pena cuestionar a cerca de si la poética tiene que ver con dichos beneficios estéticos y si estos realmente sirven de alguna manera, para dignificar la humanidad.

11. *Ibidem.*



I- 02. Capilla de las capuchinas. Luis Barragan
Autor. Carlos Zevallos.
Fuente. [https://www.blogger.com/
profile/16558268736306957848](https://www.blogger.com/profile/16558268736306957848)

1.2_ Planear lo atmosférico en la arquitectura de Peter Zumthor.

En búsqueda de “la calidad propiamente arquitectónica”. Que un edificio conmueva mediante “una percepción que funciona a una increíble velocidad y que los seres humanos tenemos para sobrevivir”¹², es lo que el arquitecto Suizo, Peter Zumthor, pretende identificar y exponer como “la atmósfera” de un edificio.

Un concepto que en primera instancia y de manera muy general podría entenderse desde la idea de una “materialidad poética.”¹³ por la calidad intangible que el propio termino sugiere.

Será entonces, en función de dicha “materialidad” y de sus posibilidades “compositivas” que Zumthor expone frente a un público, en general, interesado por las artes¹⁴, algunas reflexiones “estéticas” valiéndose de doce títulos que habrá considerado de gran importancia, tanto para sus obras, como para las obras arquitectura en general.

Se habla entonces, en un título introductorio de: “**el cuerpo de la arquitectura**”, donde se hace referencia a dichos materiales que componen un edificio:

“como masa corpórea, como membrana, como material, como recubrimiento, tela, terciopelo, seda. ¡El cuerpo! No la idea de cuerpo, ¡sino el cuerpo! Un cuerpo que me puede tocar.”¹⁵

12. Zumthor, P. (2006). *Atmosferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor.* España. GG. (p.13)

13. El término “materialidad poética” ha sido tomado de: Alonso de los ríos, S. (2015). *Materialidad poética. Arquitectura suiza en el entorno de los Grisones 1992-2004.* (tesis doctoral). Universidad politécnica de Madrid, España. Donde la autora, hace referencia a la condición poética como “La expresión arquitectónica de la identidad suizo alemana” (p.239)

14. conferencia celebrada en Italia para un festival de arte, que tendría como eje, el tema de “paisajes poéticos”. Dicha conferencia, después sería editada en un libro titulado “Atmosferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor”

15. Zumthor, P. (2006). *Atmosferas. Entornos arquitectónicos. Las cosas a mi alrededor.* España. GG. (p.23)

16. *Ibidem.* Zumthor.
(p.27)

17. *Ibidem.* Zumthor.
(p.59)

Es posible, entonces, a partir del párrafo anterior, comenzar a identificar, la manera como Zumthor entiende el diseño de lo in-material o atmosférico, como resultado de una buena planeación de lo material.

Con la intención de conocer un poco más a cerca de dicha planeación, se propone una lectura de los doce títulos utilizados por Zumthor en la que será, posiblemente, una de sus conferencias mas populares. Comenzaré con los títulos donde, se supone un mayor "protagonismo" por parte de los arquitectos, para el diseño de edificios, para continuar con aquellos donde se encuentra poca o nula relevancia de la planeación arquitectónica.

Se tratará, entonces, de una lectura distinta a la del texto original, con la intención de resaltar la calidad in-material o atmosférica que dice Zumthor, es posible encontrar en los edificios.

Habiendo explicado lo anterior, comenzamos con lo titulado "**El ordenamiento de la obra de arquitectura**" donde se propone que existen posibilidades compositivas materiales y atmosféricas en la obra de arquitectura.

De esta manera, en "**la consonancia de los materiales**", se encuentran términos como la presencia y el peso, que desde un aspecto sensorial se pueden mezclar o repeler según texturas, brillo, porosidad etc. Para lograr "expresividades" específicas.

Entonces lo que Zumthor propone en dichos títulos, es una especie de paleta de materiales con los que le será posible transmitir emociones como se lee a continuación:

*"Se pueden combinar materiales en un edificio, y llega un punto en el que se distancian demasiado unos de otros, no vibran conjuntamente, y, más tarde, otro punto donde están demasiado próximos, y luego están como muertos."*¹⁶

Complementaria a dicha "expresividad" de los materiales, se encontrará lo que Zumthor titula como: "**La luz sobre las cosas**". Donde se hará referencia a la importancia de la iluminación de la siguiente manera.

*"pensar el conjunto del edificio como una masa de sombras, para, a continuación –como en un proceso de vaciado -, hacer reservas para la instalación que permita las luces que queremos... elegir los materiales con plena conciencia de como reflejara la luz y hacer que todo concuerde."*¹⁷

A partir de lo expuesto en relación a la elección de materiales y de iluminación, es posible pensar en planear los recorridos de las personas dentro de un edificio. A dicha planeación, Zumthor lo denomina "**entre el sosiego y la seducción**".

Del mismo modo, al hablar de la "**tensión entre interior y exterior**" se hace referencia al recorrido y a la percepción de las personas en relación al edificio;

18. *Ibidem.* Zumthor.
(p.47)

19. *Ibidem.* Zumthor.
(p.69)

20. *Ibidem.* Zumthor.
(p.71)

a la fascinación por pensar el afuera y el adentro; las esferas de lo privado y lo público generadas por la arquitectura y que Zumthor entenderá de la siguiente manera:

*“Umbrales, tránsitos, aquel pequeño escondrijo, espacios imperceptibles de transición entre interior y exterior... un sentimiento indecible que propicia la concentración al decirnos envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio.”*¹⁸

Parece que hasta este punto, nos encontramos con una especie de planeación progresiva, que comienza con el ordenamiento de los materiales, luego la iluminación, los recorridos y la relación interior exterior; Una síntesis del ordenamiento de la obra arquitectónica expresiva.

Sin embargo, para Zumthor, no se tratará solamente del mero ordenamiento de cada uno de los aspectos antes mencionados, sino que entre estos habrá de existir lo que denomina como **“coherencia”** en relación a la utilidad del edificio.

Dicha “coherencia” es de gran importancia para la obra de Zumthor, pues la considera, la *“tarea más noble de la arquitectura”*; esa tarea donde *“las cosas han llegado a ser ellas mismas, a ser coherentes por sí mismas.”*¹⁹

Pero ¿como es que las cosas llegan a ser coherentes por si mismas?

Al parecer se trata de una cualidad inexplicable ya que el propio Zumthor, plantea que no hay reglas para la *coherencia*, sino que esta se va dando conforme se va trabajando particularmente en cada proyecto.

Llegamos ahora a un título que podría encontrar correspondencia con lo analizado en el primer apartado de este capítulo, donde se mencionó la importancia de *“la belleza”* en la arquitectura de Luis Barragán.

En el caso de Zumthor se hablará de **“la forma bella”** que, si bien, se relaciona con la materialidad y las intenciones del arquitecto. Encontrará otros horizontes en la sensibilidad estética para una propuesta formal del edificio.

Refiriéndose a dicha propuesta de belleza, apunta que:

*“Quizás la encuentre en una naturaleza muerta, y todo ello me ayuda a ver como algo ha encontrado su forma, pero también que puedo encontrarla en utensilios de la vida cotidiana, en la literatura o en piezas musicales.”*²⁰

Lo anterior, podría entenderse como una especie de inspiración o imitación de las cosas que conocemos; formas “bellas” que percibimos mediante los sentidos y que, por decirlo de alguna manera, se nos van grabando en la memoria, para después retomarlas como propuestas estéticas.

Pasemos ahora a las cosas en las que Zumthor encuentra menos posibilidades para la planeación arquitectónica. Por ejemplo, la percepción del sonido, de la temperatura y del espacio. Pues, aunque

21. *Ibidem.* Zumthor.
(p.31)

22. *Ibidem.* Zumthor.
(p.35)

23. *Ibidem.* Zumthor.
(p.51)

24. *Ibidem.* Zumthor.
(p.35)

dichas percepciones pueden pensarse ligadas con las propuestas materiales antes tratadas, tendrán acepciones inmatrimales como las que se presentan a continuación:

En “**El sonido del espacio**”, Zumthor hace referencia a la condición acústica tanto de los materiales como a otras causantes del sonido del edificio; Las personas, el viento y algunos otros sucesos “inexplicables”:

“Imaginemos que eliminamos todos los ruidos ajenos al edificio... ¿sigue teniendo el edificio un sonido?... Yo creo que todo edificio emite un sonido, tiene sonidos que no están causados por la fricción. No sé lo que es. Quizá sea el viento o algo así. Lo cierto es que si entras en un espacio sin ruidos sientes que hay algo distinto.”²¹

La condición “inexplicable” de los sonidos de un edificio, también está estrechamente relacionada con la percepción mediante los sentidos; la percepción de esa otredad atmosférica a la que tanto se ha hecho referencia en este apartado.

Otra condición sensible aparte del sonido es “**La temperatura del espacio**” que Zumthor entenderá con la analogía de temperar pianos y sobre lo que diría, se trata de “*buscar la afinación adecuada tanto en un sentido propio como figurativo... esa temperatura tanto física como también probablemente psíquica.*”²²

Es interesante notar que en esta parte se hace referencia al espacio como analogía del sonido y la temperatura; como si los tres conceptos compartieran una especie de regulación dependiente de lo material.

Luego se habla de: “**Los grados de intimidad**” que según Zumthor, tienen que ver con la proximidad y la distancia:

“...algo más corporal que la escala y las dimensiones. Concierne a distintos aspectos: tamaño, dimensión, proporción, masa de la construcción en relación conmigo...”²³

Es preciso apuntar ahora, que tanto “los grados de intimidad” como los demás títulos abordados por Zumthor para el ordenamiento de un edificio. Tendrían que ser entendidos desde los límites y las intenciones personales del propio arquitecto. Ya que, naturalmente, es muy probable que nos encontremos con problemas para una “correcta” interpretación de las intenciones expresivas con las que se ha querido dotar a la obra arquitectónica.

Para finalizar se mencionan dos títulos en los que Zumthor piensa, no es posible la participación de los arquitectos.

El primero “**las cosas a mi alrededor**” que trata de la acumulación de objetos; de “*las cosas que nada tienen que ver conmigo como arquitecto... un futuro que ocurre sin mi intervención.*”²⁴

Es decir, todo lo agregado a un edificio por parte de las personas.

25. *Ibidem.* Zumthor.
(p.65)

También ocurrirá algo similar en el exterior del edificio, donde se piensa la “**arquitectura como entorno**”:

“entorno que pasa a ser parte de la vida de la gente, un lugar donde crecen los niños. Quizá, 25 años más tarde, se acuerden inconscientemente de algún edificio en particular, de un rincón, de una calle, de una plaza, sin saber quiénes son sus arquitectos.”²⁵

Cerraré la lectura de esta conferencia, poniendo especial atención en “la experiencia estética”, tanto social como personal, en función de las obras de arquitectura. Debido a que, en una conferencia de este tipo, el tema de la experiencia, cobra gran importancia para tratar de entender de una mejor manera lo que ha propuesto el “artista”.

Por lo que es preciso mencionar, que en los términos discursivos de Zumthor, no es posible considerar que la experiencia pueda abolir el proyecto formal estético propuesto por el arquitecto.

En otras palabras, que se abunda en mayor medida, entorno a la idea de la planeación como causante de una experiencia específica. Lo cual, también podría comprometer, en algún sentido, la libertad de una experiencia particular, que podría resultar muy distinta a lo que se haya tratado de expresar mediante la arquitectura.



I- 03. *Termas de Vals. Peter Zumthor*
Fuente. <https://worldarchitecture.org>

1.3_ Arquitectura y poesía en Joan Margarit

A partir de la deducción aparentemente obvia de que la poética es algo que tiene que ver con la poesía, se propone una lectura de la entrevista hecha a un arquitecto que también se dedica a escribir poemas. Pues tal vez, este, tenga una perspectiva distinta a las tratadas anteriormente con respecto a las posibilidades de una producción poética de arquitectura.

A continuación, un acercamiento al ejercicio profesional de Joan Margarit, que se equilibra entre las letras y el cálculo estructural de edificios.

La primera pregunta considerada importante en función de esta investigación es la siguiente:

“- No resulta muy común encontrar arquitectos que cultiven la poesía. En su caso ¿qué fue primero, la arquitectura o la poesía?”²⁶

La respuesta de Margarit se enfocará primeramente en la diferenciación entre arquitectura y poesía, pues se refiere a la arquitectura como un oficio y agrega que: *“como oficio se aprende, te da seguridad e identidad y se puede mejorar con el tiempo”²⁷*

En cuanto a la poesía, dice: *“es algo que te viene por la inspiración y la inspiración no es más que la capacidad de relacionar unas cosas con las otras, a partir de tu experiencia vital”²⁸* por lo que la poesía para Margarit no se puede aprender aunque existan cursos y textos que traten de establecer normas, reglas o guías para ello.

26. Méndez, A, C. *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXIV, no 3, septiembre-diciembre, 2013. Versión digital

27. *Ibidem.*

28. *Ibidem.*

29. *Ibidem.*

30. *Ibidem.*

31. *Ibidem.*

Resultan importantes estas primeras definiciones para entender, de entrada, una primera separación que Margarit marca entre poesía y arquitectura, sobre lo cual se le preguntará a continuación.

“- ¿No se puede establecer una relación entre arquitectura y poesía?”²⁹

Entonces, la relación que encuentra el arquitecto español estará dirigida al ejercicio formal; a la estructura de un edificio en comparación con la estructura de un poema, pues propone que ambos dependen de una estructura; “*aquello que si le suprimes un elemento se cae, falla, deja de ser un sistema preciso, seguro, estable.*”³⁰

También hablará de una relación menos materialista, si es válida la expresión, para referirse al “*misterio de la creación intelectual que solo es propia del hombre*” y que según Margarit, a algunos les llegara en forma de música, a otros de poesía y a otros más de arquitectura. Sin embargo cerrara esta idea diciendo que:

“el hecho de que se cree una partitura musical o un poema o se proyecte una obra de arquitectura, no quiere decir siempre que se cree una obra de arte.”³¹

Con esto puede entenderse que las obras de arte tendrán que cumplir con algunas características peculiares sobre las cuales se hablará más adelante.

Será preciso, primero, comentar la importancia de una dosificación del arte, pues al respecto Margarit, apunta que:

*“La ciudad, el espacio donde vivimos, es otra cosa y no soportaría que cada dos pasos ubiquemos un edificio de esas características, por muchos valores artísticos que tenga... La arquitectura no puede ser en vano ni suntuosa.”*³²

Resulta interesante, entonces, pensar que “*Todo el arte es democrático en el sentido de que todos han de poder disfrutarlo aunque no todos seamos artistas.*”³³ Lo que nos lleva de nuevo, a pensar que el arte, para ser considerado arte, debe tener ciertas particularidades como se explica a continuación:

*“La cultura tiene dos grandes ramas. Una de ellas reúne a las ciencias, que nos ayuda a protegernos del medio y de las cuales se derivan la técnica y la tecnología, y la segunda reúne a las artes y las letras. La técnica es inventada por nosotros y no acaba nunca.”*³⁴

Entonces, para Margarit la arquitectura podría compararse antes que con la poesía, con la escritura en prosa ya que esta “*no requiere de una participación personal y constructiva a partir de su lectura*”³⁵ Pues todo se lee desde cierta distancia que permitirá identificarnos con lo narrado a diferencia del poema que dice “*te lee a ti... saca de ti tus sentimientos, tus experiencias, tus reflexiones y vives una nueva experiencia, personal e irrepitable, cuando lo lees.*”³⁶

32. *Ibidem.*

33. *Ibidem.*

34. *Ibidem.*

35. *Ibidem.*

36. *Ibidem.*

37. *Ibidem.*

Se vuelve a marcar, entonces, la distancia entre arquitectura y poesía, por lo que la entrevistadora insiste en preguntar:

38. *Ibidem.*

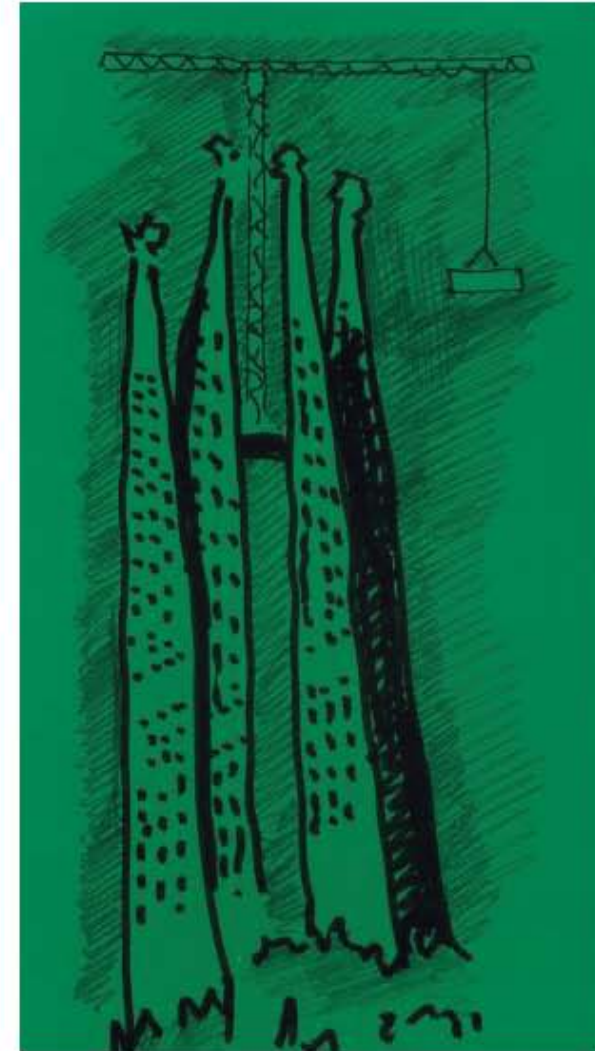
“- ¿Qué papel considera tiene la cultura y dentro de ella la poesía, en la formación del futuro arquitecto? ¿Alguna recomendación en particular?”³⁷

A lo que Margarit responderá que:

“No todo es cultura, pero sí es importante que el arquitecto tenga una vasta vivencia personal, digamos cultural, que le permita relacionar necesidades con soluciones para expresarlo de forma artística pero racional, con exactitud y seguridad, sin vanidades ni suntuosidades.”³⁸

A partir de la lectura de estas preguntas, pienso importante, la postura que toma Margarit en comparación con los discursos de Barragán y Zumthor.

Primero porque a los dos primeros autores tratados, de alguna manera, se les adjudica una obra relacionada con la poética, digamos con una producción de lo arquitectónico abstracto. En comparación con Margarit que desde un inicio, marca una barrera entre la “creación” de poesía y el “oficio” de la arquitectura.



I- 04. “Grúa a 120 m. de altura en la Sagrada Familia de Barcelona”
Autor. Joan Margarit
Fuente. “Miseria de la

Habrá que retomar ahora, la deducción que se hizo al principio, referente a la relación entre los términos de poética y poesía, pues, a partir de los tres ejemplos tratados, es posible detectar, que cuando se habla de la poética o lo poético en los discursos de Barragán y Zumthor, se hace en relación a otros conceptos como la belleza, lo atmosférico o el ordenamiento, respectivamente. Tratando así de pensar la arquitectura de una forma singular - “poética”-, es decir, expresar y convencer entorno a “lo valioso” en términos arquitectónicos.

En tanto al término de poesía, Margarit lo piensa como una construcción literaria que poco, o nada tiene que ver con la producción de arquitectura, más allá de que ambas comparten una estructura en la que todo debe funcionar para lograr sistemas sólidos ya sea de palabras e ideas o de columnas trabes cubiertas etc. Sin que esto signifique que se deba descartar por completo la existencia de una “creación artística”; la inspiración como posibilidad en la construcción de un edificio, siempre y cuando no se llegue al extremo de intentar que todos los edificios sean artísticos.

En tanto a dicha calidad artística, parece probable que se trate de lo que han hablado arquitectos famosos como Barragán o Zumthor, cuando tratan de explicar porque sus edificios se han entendido como obras de arte (poéticas), aun cuando ellos mismos en algún acto de “*humildad artística*” indiquen que sus obras no deban ser consideradas de tal manera.

Pues el hecho de haber sido reconocidas públicamente como artísticas, nos puede señalar algunas nociones de lo que se ha entendido y podría entenderse como poética en arquitectura.

Es a partir de estos primeros “contextos poéticos” tomados como referencia, que se puede preguntar acerca de una calidad poética en la arquitectura. No solo para el entendimiento de los especialistas en arquitectura, sino para aquellos interesados en las maneras de entender lo arquitectónico.

La pregunta o preguntas serían entonces, por la relación entre la poética y la arquitectura, es decir ¿de qué se habla cuando se habla de poética en arquitectura?

Dicha pregunta se dirige naturalmente a una discusión relacionada con el estudio de la estética. Desde donde se puede preguntar si: ¿Existe relación entre la poética y la arquitectura?

De resultar una respuesta afirmativa ¿Qué tipo de relaciones? Y ¿Qué podrían aportar dichas relaciones en el hacer arquitectónico contemporáneo?

Con estas preguntas habrá que cerrar este primer capítulo, dejando como antecedente, un contexto en el que es válido y hasta cierto punto necesario, preguntar por la poética, por la manera como se ha entendido dicho concepto en relación con la estética y en particular con la arquitectura.

2_ **Propuestas** entorno a una poética desde lo arquitectónico

Salvo las tumbas y otros edificios funerarios, no conozco ninguna otra actividad del arquitecto que tenga que ver con el mundo de las artes.

Adolf Loos.



I- 05. "THE BIG DUCK"
Autor. Martin Maurer
Fuente. [https://www.archdaily.mxarquitectura](https://www.archdaily.mx/arquitectura)". Recuperado de:
www.cervantesvirtual.com

2.1_ Una interpretación de la mimesis de Aristóteles en lo arquitectónico por Joseph Muntañola.

“*Ars poética*” de Aristóteles, es considerado como el primer tratado de estética¹; un primer estudio teórico de las artes en occidente. Donde se estudian las artes, como producto de la imitación o *mimesis*. Es importante mencionar de inicio, que, entre dichas artes, la arquitectura no es considerada, debido a que, en el contexto de la Grecia antigua, la arquitectura se pensaba más cercana a otros ejercicios no artísticos como la carpintería.

Sin embargo, siglos después, el concepto de *mimesis* propuesto por Aristóteles a seguido funcionando como fundamento teórico para el estudio de las artes. Algunas de ellas “nuevas” y otras casi olvidadas. La arquitectura no ha sido la excepción cuando se ha tratado, de dotarle fundamentos artísticos. Un ejemplo de dicho ánimo re-interpretativo, es el de el arquitecto español Josep Muntañola, que dirige una lectura entorno al famoso y mutilado texto aristotélico, tratando de rescatar relaciones entre la poética griega y lo arquitectónico.²

Para tratar de entender la lectura que Muntañola hace entorno a Aristóteles, habrá que comenzar por pensar en una poética “*a caballo entre la lógica la estética y la ética*”, situación considerada por el propio autor, como poco cómoda, pero muy fecunda para demostrar que “*las relaciones entre poética y arquitectura son potencialmente y culturalmente una fuente de inspiración y de orientación para el diseño arquitectónico.*”³

1. Véase. Capítulo 3 de esta investigación, donde se aborda el texto mencionado con mayor detenimiento.

2. Muntañola, J. (1981). *Poética y arquitectura*. España: Anagrama

3. *Ibidem*. (p.11)

4. *Ibidem. Muntañola*
(p.19)

Esto quiere decir que se propone una poética que puede encontrar repercusiones directas en el diseño arquitectónico; una poética activa que es posible desarrollar, para utilizarla, de alguna manera, como categoría en el diseño de edificios.

Pero ¿Qué es exactamente eso que el Muntañola denomina poética? Y entonces ¿qué relación específica podría tener con el diseño arquitectónico? Para exponerlo, se apoya en tres tipos de reflexiones que relaciona entre sí: “*reflexiones históricas*” “*reflexiones teóricas*” y “*reflexiones prácticas*”.

Como reflexiones históricas, propone una especie de catálogo cronológico en el que se analiza “*la calidad poética de los inventores de una poética.*”⁴ Tomando, como ya se ha mencionado, el fundamento de la *mimesis* del pensamiento clásico griego y relacionándolo con las estrategias “post-modernas” de diseño de Robert Venturi. Pues será en estas donde, Muntañola, encuentra la mejor referencia para explicar la *mimesis*, es decir, la “*fabulación del mito*”. Entonces, la poética de Aristóteles traducida a lenguaje arquitectónico.

A continuación, se presenta una síntesis donde se encuentran los puntos de inflexión históricos que el autor considera relevantes en el primer capítulo de su libro, “*Poética y arquitectura*”, para explicar como hubo de rescatar la *mimesis* aristotélica.

Tabla. 01. ⁵

ETAPA HISTÓRICA	AUTOR	BASE DE LA MIMESIS	CAMPO	ANALOGÍA POÉTICA
Mundo griego	Aristóteles	Mimesis	Tragedia	Naturaleza como acción. Mimesis activa
Renacimiento	R. Alberti	Concinnitas (Nada sobra- nada falta)	Arquitectura	Formas clásicas, naturaleza, hombre y sus símbolos sociales. “Naturaleza- cultura”
Ilustración	Quatremere de Quincy	Retoma la mimesis aristotélica	Arquitectura	Naturaleza vista bajo el lente científico. “naturaleza-ciencia”
Movimiento moderno	Ejemplos aislados: Le Corbusier, Alto, Mies.	Mimesis a partir de un presente	Arquitectura	Abstracción científica, social, tecnológica, psicológica para lograr un lenguaje estético.
Post-modernismo	Robert Venturi	Retoma la mimesis aristotélica	Arquitectura	Ideología y lenguaje. Organización hacia. Categorías de diseño

5.

1_ La tabla corresponde a los términos tratados por Josep Muntañola.

2_ Revisar la idea de “mimesis” utilizada en función de la estética en el capítulo tres.

En la tabla es posible observar que el argumento histórico planteado por Muntañola, para pensar una mimesis en arquitectura, es bastante frágil debido a que, en primera instancia, la tragedia y la arquitectura, como se mencionó anteriormente, han tenido pocas o nulas relaciones, tanto históricas como en sus formas de expresión. Sin embargo, esto lo sabe Muntañola, cuando, aludiendo dicha situación, apunta que:

“...como de los absurdos nace muchas veces la verdad, voy a salvar el abismo entre una poética de la tragedia y una poética incipiente de la arquitectura.”⁶

6. *Ibidem. Muntañola.*
(p.21)

Pareciera entonces, de inicio, que dicho planteamiento se presenta como un acto de imaginación y no como un argumento que busque un respaldo histórico sólido. Por lo menos no de la historia que la mayoría conocemos.

Con esto me refiero específicamente al primer salto histórico que aparece en la tabla y que va del “mundo griego” al renacimiento, pues en términos de estética hay un gran vacío histórico debido a que, entonces, no se habían re-descubierto todavía los textos de Aristóteles.⁷

7. *Sobre esta situación se comenta con mayor detenimiento en el capítulo 3.*

Las cuatro etapas históricas que aparecen posteriormente en la tabla (renacimiento, ilustración, movimiento moderno y post-modernismo) estarán ligadas por una suerte de analogías conceptuales con las que se intenta re-interpretar la *mimesis* aristotélica mediante diversos conceptos.

Primero con las *concinnitas* de Alberti, que de manera muy general se entienden como “*nada sobra, nada falta*”.

Continuando con los otros dos saltos históricos, donde la *mimesis*, según Muntañola, fue retomada por diversos autores tratando de traducirla a las artes y en específico a la arquitectura. Terminando con el “*post-modernismo*” donde encontrará el mejor ejemplo para la re-interpretación de la mimesis aristotélica para la arquitectura en las categorías de diseño de Robert Venturi.

En tanto a las reflexiones teóricas. Lo que Muntañola propone es, que la arquitectura puede representar algo debido a que significa algo. Fundamentando dicha postura con lo estudiado por P.Kaufmann (1967). Quien se refiere la arquitectura como un sistema de símbolos (semiótica) donde lo que se comunica son “*cuerpos que se encuentran en el mismo lugar*.”⁸ Entonces lo que la arquitectura significa, en términos de Muntañola, será gracias a la semiótica como lo explica a continuación cuando dice que:

“*Lo verbal es incapaz de comunicar cuando comunica cuerpos en el mismo lugar*”; por el contrario, lo arquitectónico “*no comunica cuando se trata de cuerpos que están en lugares diferentes*.”⁹ De ahí la imposibilidad de identificar lenguaje y lugar (o lengua y arquitectura) de igual manera como no se podrían identificar dos medios de comunicación diferentes.

8. *Ibidem. Muntañola*
(p.57)

9. *Ibidem. Muntañola*
(p.57)

10. Según Muntañola, el concepto de doble mimesis o doble imitación, es retomado del filósofo Georg Lukács, quien es uno de los principales pensadores que retoman la mimesis aristotélica en sus teorías sobre estética.

11. Aquí se hace referencia a la dialéctica del pensamiento de Heidegger en relación a la poesía, la cual se trata en el capítulo tres de la investigación.

12. La razón por la que se llega a dicha deducción es porque en el texto de Muntañola se hace referencia constante al pensamiento de Heidegger para tratar de explicar los fundamentos de la poética.

13. Las categorías de diseño son: "lo uno y lo otro" "el elemento de doble función" y "el elemento convencional"

Lo que aparentemente se quiere dar a entender al hablar de dos cuerpos en el mismo lugar es, por un lado, que la arquitectura imita la naturaleza (construir) y por otro lado "imita la habitabilidad". Es decir que construir y habitar son los dos "cuerpos" que existen en la arquitectura, lo que le permite a Muntañola, saltar a otra analogía. La de una doble imitación.

*"Lo arquitectónico mimetiza lo construido en lo habitado y lo habitado en lo construido."*¹⁰

Habría que apuntar que dicha situación puede ser complicada de entender lejos de su propia dialéctica,¹¹ pues el entendimiento aislado de esta, como sucede frecuentemente cuando se cita algún fragmento descontextualizado de un libro de filosofía, nos limita el entendimiento y la intención total de lo citado.

Sin embargo en este caso y como se abordara en el capítulo tercero, se podrá profundizar entorno a la situación del ser de la poesía propuesta por Heidegger, la cual muy posiblemente haya sido retomada por Muntañola¹² al tratar de proponer la poética como una metafísica que por propia naturaleza humana pertenece a nuestra forma de "ser" en el mundo.

En síntesis, lo que propone Muntañola como fundamento "teórico" de la poética, se sostiene en tres ideas principales:

1) La idea atribuida a Kaufmann de que la arquitectura comunica cuerpos que están en el mismo lugar (construir y habitar).

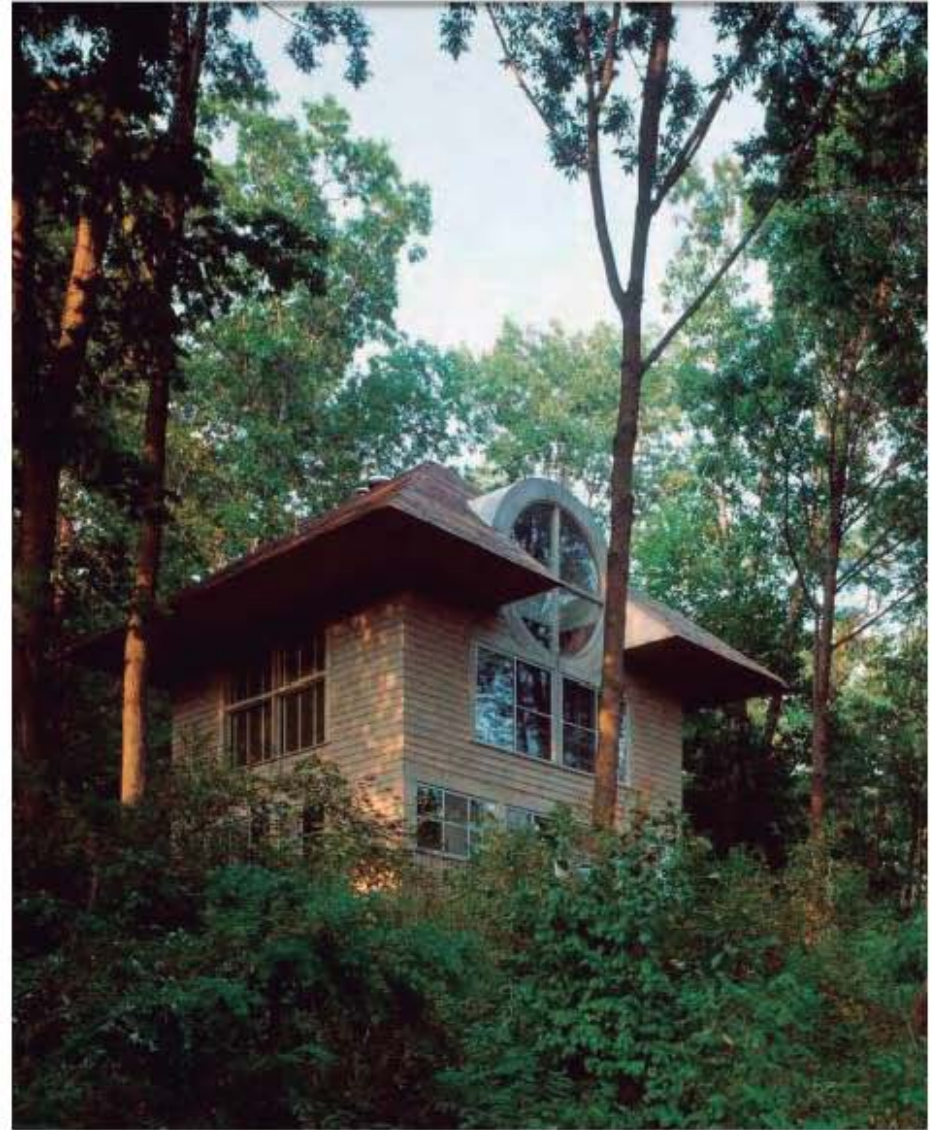
2) La idea de dotar de un carácter "activo" a la poética, pensada como una característica que depende del ingenio personal del arquitecto para "tramar ficciones".

3) La ejemplificación de dichas ficciones, aterrizadas en las categorías de diseño de Venturi, en su libro "complejidad y contradicción en arquitectura".¹³ Sobre las cuales Muntañola, genera una suerte de comparaciones entre los conceptos aristotélicos y las categorías de Venturi. Tratando así de justificar la "poiesis arquitectónica" o lo que definiría como "hacer verosímil"¹⁴ un habitar desde un construir."

En síntesis, Muntañola, expone una poética de la arquitectura enmarcada por el "construir, habitar y pensar" de la filosofía de Heidegger, tratando de darle cabida en el pensamiento Aristotélico, donde la verosimilitud es alcanzada "mediante los términos con que se produce el significado estético."¹⁵ Dichos términos serían la poética, la retórica y la semiótica, que como se ha aludido anteriormente, son conceptos que en un inicio no han sido pensados en relación a la arquitectura. Pero que Muntañola en un "ejercicio absurdo", los utiliza para dotar de carácter activo los fundamentos filosóficos. Todo con la intención de transportarlos al diseño arquitectónico, tal como lo planteara en el tercer capítulo de su libro, donde tratará de manera particular cada una de las propuestas de diseño de Robert Venturi en términos aristotélicos, tratando de cerrar así intentar, la idea de una poética que responda a la historia, a la teoría y a la práctica.

14. En cuanto al concepto de verosimilitud que es otro termino propuesto en la poética de Aristóteles, es tomado por Muntañola como un "hacer ver" o un "persuadir" mediante el proyecto arquitectónico.

15. *Ibidem.* Muntañola(p.69)



I- 06. "HOUSE IN KATONAH, NEW YORK"
Autor. Venturi, Scott Brown and
Associates, Inc
Fuente. <http://venturiscottbrown.org/>

2.2_ Entre mimesis y modernidad.

El surgimiento del movimiento moderno en arquitectura, se piensa como ese momento histórico a finales del siglo XIX y principios del XX en Europa. Muchos son los antecedentes históricos, políticos, tecnológicos etc. A los que se le atribuye un “impulso generacional” por encontrar métodos inéditos de expresión en las artes en general.

Se entiende entonces lo moderno como la “disolución de un sistema estético y compositivo...clásico”¹⁶; un sistema universal en el que se consideraban las artes en tanto a la imitación de la realidad o *mimesis*, mediante reglas como la simetría o la proporción.

Al respecto Josep Maria Montaner escribe que:

*“El artista moderno, que arranca con el individuo autónomo del romanticismo, con el creador que no está sujeto a las exigencias de un cliente, se rebela arrogantemente contra la tiránica subordinación a la mimesis y contra el principio de representación.”*¹⁷

En ese sentido, los primeros ejercicios en la Bauhaus¹⁸ se proponen como un estudio cerrado, donde se motiva la experimentación y la interiorización del artista para generar nuevas formas de “creación artística”, alejándose de toda posible influencia mimética que contamine dicho impulso creativo.

Después de esta primera experimentación estética de la modernidad, continua Montaner, algunos arquitectos “reclaman una nueva mirada hacia los monumentos, la historia, la realidad, el usuario y la arquitectura vernácula.”¹⁹

16. Montaner, J. M. (2002). *Las formas del siglo XX. España: Gustavo Gili.* (p.08)

17. Montaner, J. M. (1997). *La modernidad superada. España: Gustavo Gili.* (p.15)

18. *La Bauhaus es considerada la escuela de artes en Europa, donde se fundó el movimiento moderno por arquitectos como Walter Gropius o Mies van der Roe bajo la idea de “la función sigue a la forma”*

19. Montaner, J. M. (1997). *La modernidad superada. España: Gustavo Gili.* (p.17)

20. *Ibidem. Montaner.*
(p.19)

Es decir que de alguna manera, se re-instaura la representación de la realidad como fundamento del arte, sin que esto suponga que se haya regresado invariablemente al pensamiento aristotélico de un arte como representación de la realidad, sino que se encontraron “nuevas maneras” de expresión, sin perder de vista el contexto histórico-geográfico de cada artista - arquitecto.

A partir de dicho momento histórico, tomará relevancia la arquitectura denominada “moderna” en diferentes latitudes del planeta y las “nuevas propuestas” que centraran la atención en otras manifestaciones como el arte popular y la arquitectura vernácula para su propia obra.

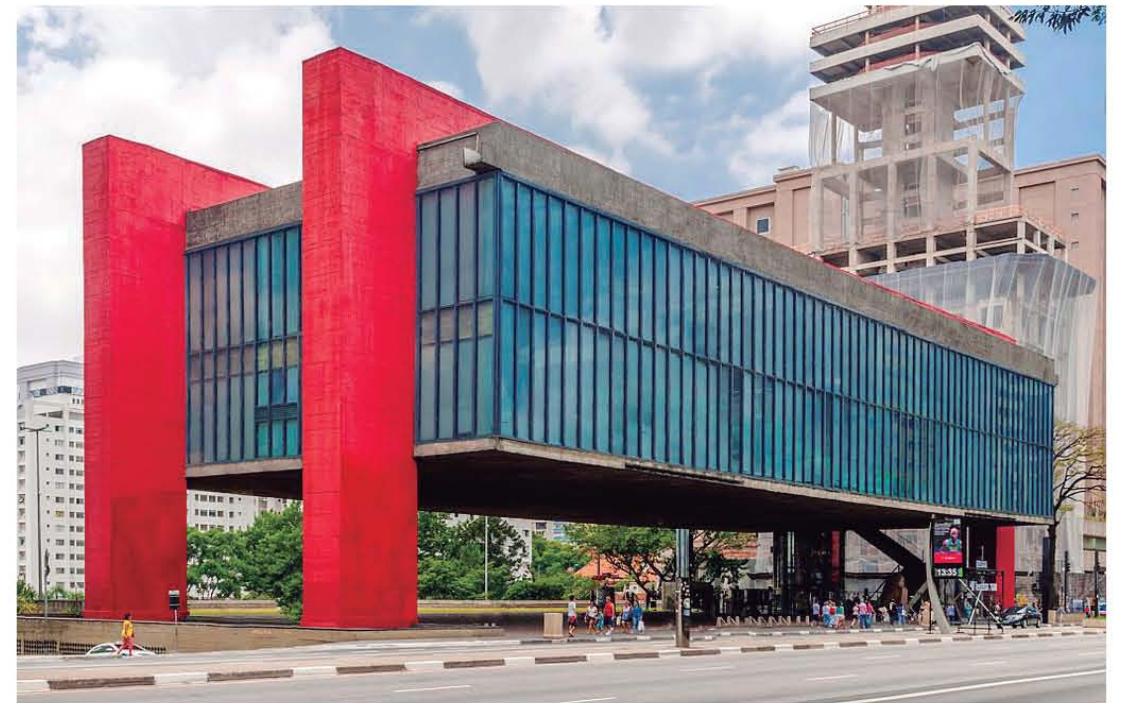
En el consecuente impulso del movimiento moderno se encontrarán las obras de arquitectos como Lina Bo Bardi, Jorn Utzon o Luis Barragán. De los cuales Montaner apunta, refiriéndose a la obra de Lina Bo Bardi, que “*va de la abstracción a la reincorporación de una nueva mimesis.*”²⁰ Y complementa la idea de la siguiente manera:

21. *Ibidem. Montaner.*
(p.19)

*“Lina Bo Bardi supo introducir sobre un soporte estrictamente racional y funcional, ingredientes poéticos, irracionales, exuberantes e irrepetibles. Concilió funcionalidad con poesía, modernidad con mimesis. En su obra se superan las dicotomías en las que se había dividido la estética del siglo xx.”*²¹

En el párrafo anterior es posible encontrar las ideas fundamentales del ensayo que Montaner titulara “*Arquitectura y mimesis: la modernidad superada*”. Donde la idea de modernidad que ha sido tan manipulada en las artes, vuelve a aparecer y desaparecer en su propia modernidad.

Marx decía que en la modernidad “*todo lo sólido se desvanece*” y parece que lo que se desvanece o se supera en el movimiento moderno de arquitectura, según lo que escribe Montaner, es el distanciamiento de las artes con la representación de la realidad, es decir la *mimesis* como fundamento de la obra poética. Sin embargo, sería poco preciso asegurar que la obra poética sea solamente en ejercicio de la *mimesis*, tal como propondría Aristóteles en el siglo IV. a.C. Por lo que es interesante seguir preguntándonos en este sentido y a partir del ensayo de Montaner, si, es necesario el ejercicio mimético en las artes para que sea posible una obra poética.



I- 07. Museo de arte de sao Paolo. Lina Bo Bardi
Fuente. <https://ru.wikipedia.org/projects/arquitectura>.
Recuperado de: www.cervantesvirtual.com

2.3_ La obra de arquitectura como obra auto-referente

En una línea de pensamiento “clásico” de la arquitectura; del ordenamiento mediante reglas como la simetría o la proporción. A. Tzonis, L. Lefaivre y D. Bilodeau, retoman la poética de Aristóteles y la interpretan en la obra de arquitectura como “un mundo dentro de otro mundo.”²² Esto quiere decir que la obra se libera de la idea de tener que representar “la realidad” para representar “su realidad propia”. La realidad y la representación de la realidad se encuentran entonces en las partes que generan una unidad, “de forma que exista una relación entre la parte y el todo, y entre las partes entre sí.”²³

Se entiende con lo anterior un intento por “acotar” el estudio y el hacer de la arquitectura, al ordenamiento de “sus valores específicos”. Por lo tanto, se estaría hablando del orden mediante la sección, la planta y el alzado y de la relación interna entre estos.

Dicho planteamiento encuentra influencias en el pensamiento de los formalistas rusos, como en Shklovsky, quien plantea que:

“... la identidad poética de un edificio no depende de su estabilidad, su función, ni de la eficacia de sus medios de producción, sino del modo en que todo lo anterior ha quedado limitado, sometido y subordinado a requerimientos ópticos de articulación y de disposición.”²⁴

De esta manera la arquitectura se encuentra “limitada” como las demás artes a ciertas “normas del juego”, por el propio campo en el que se desarrolla.

22. De “Tzonis, A., Lefaivre, L., Bilodeau, D., *De tal van de Klassicistische architectuur.* (1983). Ed. Español: *El clasicismo en arquitectura: La portada del orden (1948.)* - citado en Amann V, B. (2014). *La crítica poética como instrumento del proyecto de arquitectura* (tesis doctoral). Universidad Politécnica de Madrid, España. (p.30)

23. *Ibidem.* Tzonis, A., Lefaivre, L., Bilodeau, D. (p.30)

24. *Ibidem.* Tzonis, A., Lefaivre, L., Bilodeau, D. (p.30)

Tabla. 02. ²⁵

En un sentido similar, al de A. Tzonis, L. Lefavre y D. Bilodeau. Siguiendo con lo planteado por los formalistas rusos, en este caso. Por un lado el pensamiento de T. Todorov y por otro, las teorías de G. E. Lessing. Antonio Miranda propone un método de crítica poética en arquitectura donde se pretende suplantar las ideas románticas de la estética anteriores al siglo XX. Cuando según Miranda se pensaba que lo estético representaba los valores más importantes de las denominadas bellas artes.

En dicha lectura. La poética pertenece a un conocimiento distinto al que hasta ahora se ha tratado en esta investigación, pues corresponde a una síntesis de los sistemas principales y de su construcción interna. Entre estos sistemas se encontrarán, igual que en los apartados anteriores, valores relacionados con el estudio de la estética. Pero no solo estos, sino una variedad de sistemas igualmente valiosos para la crítica poética de la arquitectura. Dichos valores son los que se muestran en la tabla. 02:

	C R Í T I C A DESCRIPTIVA	C R Í T I C A ANALÍTICA	C R Í T I C A INTERPRETATIVA	CRITICA POÉTICA
DOMINIO	Veracidad objetiva parcial de los elementos en un objeto	Veracidad científica y parcial de estructuras del objeto	Verosimilitud subjetiva y total de los sistemas del objeto	Autenticidad integral (verdad) del organismo-mecanismo, objeto de la crítica
RELACIÓN OBJETO-SUJETO	Presentación del objeto-signo	Conocimiento de los significados del objeto	Entendimiento del sentido del objeto	Comprensión del ser del objeto, maquina o aparato
OBJETO ARQUITECTÓNICO	Singular y concreto	Plural y abstracto	Singular y abstracto	Plural y concreto
MEDIOS	Observaciones y análisis parcial y no científico (negación)	Análisis total (negación) desde una ciencia no arquitectónica	Síntesis parcial desde las ciencias arquitectónicas	Síntesis integral desde las tres ciencias arquitectónicas*
MÉTODO	Subjetivo parcial y deductivo	Objetivo parcial e inductivo	Subjetivo total y dialectico	Síntesis objeto-sujeto trasductivo
RESULTADOS	Forma externa	Contenido externo	Contenido interno	Forma interna
OBJETIVOS	Enumeración y distribución del objeto en sus partes Obtención de representaciones concretas del objeto a través del análisis perceptivo del mismo.	Leyes exógenas de estructuras comunes a varios objetos Obtención de leyes de la ciencia correspondiente aplicada al estudio del objeto en comparación con otros	Explicación de las intenciones del objeto y recreación consecuente Obtención de un producto concreto arquitectónico a partir de la recreación, explicación o transformación del objeto	Leyes endógenas de elementos, estructuras y sistemas comunes a varios objetos Obtención de categorías arquitectónicas del ser del objeto a partir de sus relaciones con otros objetos
FINES	Lectura extrarquitectónica del signo	Estudio de significados extrarquitectónicos	Traducción del sentido arquitectónico	Poética de la verdad arquitectónica

25. Tabla recuperada de. *Ni robot ni bufón, manual para la crítica de arquitectura.*

* Las tres ciencias arquitectónicas que refiere el autor son: *Construcción (taxis arquitectónica), Tipología (retórica y estilística), Iconología (semiología o ciencia general de los signos).*

26. Miranda, A. (1999). *Ni robot ni bufón, manual para la crítica de arquitectura*. España: Frónesis cátedra (Universidad de Valencia). (P.100)

Se ha reproducido la totalidad de la tabla para fines ilustrativos puesto que la explicación de cada sistema excedería lo abordado en este trabajo referente a la poética. Enfoquemos pues, la atención en la parte sombreada, denominada “*crítica poética*.” Donde Miranda, hace referencia a una “proyectualidad”, que define como “*aquello que hace de una obra dada, una obra de arquitectura: su proyecto*.”

*Únicamente a través de la poética se puede conocer la determinación interna de la obra, o lo que es lo mismo que o cuanto es su nivel de arquitectura.”*²⁶

Tratando, de este modo, que la poética no se refiera solamente a una obra como sucede cuando se pretende “interpretar”, sino que se refiera a un conjunto de obras que compartan estructuras proyectuales similares. Dichas estructuras serían lo que el autor denomina como: dominio, Relación Sujeto-objeto, Objeto arquitectónico, Medios, Método, Resultados, Objetivos y Fines.

Una especie de guía que facilite la crítica objetiva mientras se aleja de todo romanticismo de la obra arquitectónica.

El argumento parece bastante lógico si se piensa que de lo que se está hablando es simplemente de observar las obras tal como son, sin ocultamientos metafísicos que hagan suponer que se está frente a otra cosa que no es la que estamos viendo.

La siguiente analogía, me parece que refleja de manera certera la postura que Miranda adopta con respecto a la obra arquitectónica:

*“Unos miserables residuos tomados de la basura (humildad y nobleza de la materia) instalados en un caleidoscopio se transforman ante nuestra vista, en acción, causa y efecto de poética.”*²⁷

Como se ha comentado, entonces, el discurso de Miranda, pretende transgredir la teoría romántica del arte con el argumento de ligar “la calidad” con “la verdad”, re-interpretando así, la idea de una poética clásica en los siguientes términos:

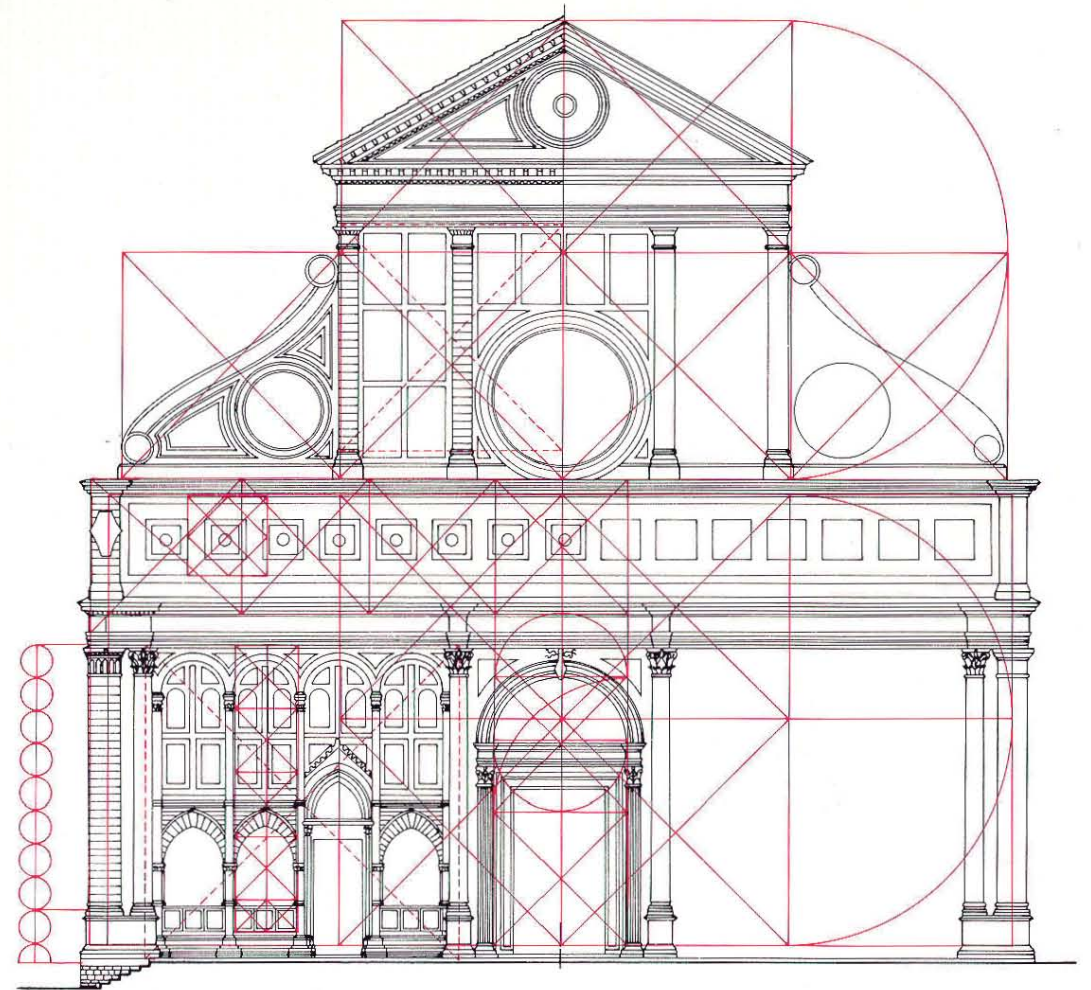
*“No es muy distinto el caso de la poética clásica, tratada de modo breve pero claro por Aristóteles y Horacio, aunque enfangada después por la novelaría romántica y su culto a la genialidad dentro del “pozo ridículo del arte”.*²⁸

Es claro que la postura de Miranda también es consecuencia de una interpretación entorno a la etimología clásica de la poética entendida como hacer o construir; es decir, como la cosa se hace haciéndose.

Sin embargo resulta interesante imaginar lo que sucedería con la historia de la arquitectura si a esta se le pudiera suprimir la carga simbólica o romántica que se le ha atribuido y/o que se le podrá atribuir en lo futuro.

27. *Ibidem*.
Miranda(p.284)

28. *Ibidem*.
Miranda(p.284)



I- 08. Fachada de Santa María Novella
León Batista Alberti
Fuente. <http://onceuponinthehistory.blogspot.com/2014/06/renacimiento-en-europa.html>

2.4_ Autopoiesis y arquitectura paramétrica

“La premisa aquí es que la arquitectura siempre se ha constituido a sí misma autorreferencialmente, a través de su propio discurso disciplinario autónomo.”²⁹

Se han analizado dos ideas de arquitectura como sistema autorreferente. Por un lado A.Tzonis, L.Lefaivre y D.Bilodeau proponen que la arquitectura es como un mundo dentro de otro mundo. Por su parte Antonio Miranda, en la misma línea propone que dicho ordenamiento interno de las partes en la obra arquitectónica puede resultar en propuestas críticas entorno a la poética de la arquitectura. Ahora se analiza otra postura teórica de la arquitectura como obra auto-rreferente y más aún como auto-producción.

Tal es el planteamiento de Patrick Schumacher, que propone la *autopoiesis* en arquitectura; un sistema teórico que pretende ser integral para la arquitectura contemporánea y en particular para la denominada arquitectura paramétrica³⁰ que según Schumacher podría convertirse, en lo futuro, en un nuevo estilo de época de alcance global. Lo que sugiere que las tipologías de las ciudades, podrían ir encontrando cierta homogeneidad, por lo menos, en un inicio, en sus fundamentos estéticos.

Autopoiesis es un término estudiado por Humberto Maturana R. y Francisco Varela G. Que en términos biológicos se define como *“la organización de los seres vivos, en tanto a organización molecular como un fenómeno espontaneo para el vivir de los seres vivos.”³¹*

29. *“The premise here is that architecture has always already constituted itself self-referentially, via its own autonomous, disciplinary discourse.”*
(Traducción propia)

Schumacher, P. (2010). *The Autopoiesis of Architecture, Volume 1, A New Framework for Architecture*. Londres: John Wiley & Sons Ltd. Recuperado de. <http://www.patrikschumacher.com/index.htm>. (mayo-

30. *Parametricismo. Término propuesto por Patrik Schumacher durante la Bienal de Arquitectura de Venecia 2008, para designar -de acuerdo a su tesis- al estilo que sucede al Modernismo. El nombre se deriva de la Idea de que los elementos empleados en el proceso de diseño pueden ser entendidos como parámetros o variables capaces de ser manejadas y modificadas de manera tal de producir no solo un producto final, sino una serie de iteraciones durante el proceso, que pueden ser*

considerados también, como diseños en sí mismos. Por lo tanto, el Parametricismo promueve la diferenciación por sobre la repetición. En lugar de las figuras geométricas clásicas: cubos, rectángulos, cilindros, pirámides y esferas, sus figuras primitivas provienen del modelamiento de subdivisión de superficies y modelamiento desde NURBS (Non-Uniform Rational B-Splines), sistemas dinámicos de fluidos, pelo y tejidos (fluids, hair and cloth).

31. Maturana, R, H. y Varela, G, F. (1994). *De máquinas y seres vivos: la organización de lo vivo*. Chile: Editorial universitaria, LUMEN. (P.17)

32. *Una idea similar a la auto-referencia.*

Niklas Luhman también habría utilizado el termino *autopoiesis* desde el estudio de la sociología, haciendo referencia a las comunicaciones entre los seres vivos como fenómeno autopoietico. En esta línea, Patrick Schumacher, centra sus ideas en “*las comunicaciones arquitectónicas*” como la descripción de “*la arquitectura desde dentro de la arquitectura*”³² Dichas comunicaciones planteadas serían los dibujos, textos y obras construidas, que sirven como referencias para que la sociedad se relacione con la obra misma.

*“Este nuevo enfoque ofrece un arsenal de conceptos comparativos generales que permiten que la arquitectura, entendida como subsistema comunicativo distinto de la sociedad, se analice con detalles elaborados y, al mismo tiempo, comparando con otros subsistemas comunicativos de la sociedad como el arte, la ciencia y el discurso político.”*³³

El enfoque de schumacher amplía el panorama con respecto al entendimiento de “lo poético” o “poietico” en la arquitectura, la ciencia y las artes. Pues las actividades humanas, serán entendidas, desde dicha perspectiva auto-poietica, como subsistemas comunicativos de la sociedad, que gozan de cierta independencia, lo cual puede desembocar, de inicio, en prejuicios de corte materialista para la obra de arquitectura como obra auto-rreferente, al estar reservada solo para ciertos estratos sociales que cuenten con el acceso al conocimiento de dichos subsistemas.

En este sentido, podría encontrar también, ecos en la filosofía trascendental alemana de siglo XVIII, al sugerir que la auto-poética se refiere a un sistema independiente en el que las personas participamos casi de manera natural.

Para Schumacher, la obra de arquitectura auto-poietica, también, termina por cerrar algunas posibilidades de lo arquitectónico como producción social, por ejemplo, al proponer que la teoría de la arquitectura debe ser pensada exclusivamente para arquitectos o que los edificios son comunicaciones arquitectónicas solo en la medida en que respondan y estén incorporados al discurso de la disciplina.

Dicho planteamiento, también excluiría manifestaciones como la arquitectura vernácula dentro del dominio de la arquitectura, a menos que un arquitecto o teórico contemple su estructura dentro de su discurso, pues “*No puede haber arquitectura sin autor como punto de referencia.*”³⁴

Tal parece que la arquitectura auto-poietica se erige la profesionalización y la innovación como los estándares estéticos de la nueva arquitectura. Es por ello que el diseño paramétrico se propone como un estilo arquitectónico que, será aceptado “*por la vanguardia y los estudiantes más ambiciosos*”.

Dicha teoría, aunque polémica, ha ido tomando relevancia en los estudios de la estética relacionada con la producción de arquitectura contemporánea. Ello, tal vez se deba, en gran medida a los requerimientos antropológicos contemporáneos como la eficiencia cada vez más especializada de los

33. Schumacher, P. (2010). *The Autopoiesis of Architecture, Volume 1, A New Framework for Architecture*. Londres: John Wiley & Sons Ltd. Recuperado de. <http://www.patrikschumacher.com/index.htm>. (mayo-2018)

Parrafo original: “This new approach offers an arsenal of general comparative concepts that allow architecture - understood as distinct communicative subsystem of society - to be analysed in elaborate detail while at the same time offering comparisons with other communicative subsystems of society like art, science and political discourse.

34. Schumacher, P. (2011). *Entrevista. “La autopoiesis en arquitectura”*. Chile. Entrevistador. Flores, L.”

programas de dibujo y renderizado arquitectónico, así como a los requerimientos funcionales y estéticos en los edificios de las grandes ciudades que podrían irse estandarizando, en un intento por entender y reflejar los tiempos y las formas de habitar contemporáneos.

Al final, especulaciones que deberían encontrar mayor entendimiento, al ser tratadas desde la crítica y la academia para no caer en trampas nostálgicas de lo que debería ser la arquitectura o en utopías inmediatas y posiblemente, poco sustentadas.



I- 08. *Changsha meixihu international culture & arts centre.*
Zaha Hadid architects
Fuente. <http://www.zaha-hadid.com>

A partir de los casos presentados donde se ha tratado la idea de poética desde planteamientos “teóricos” de arquitectura, es posible detectar, primero, que se le han dado diversos tratamientos al término, dependiendo de las referencias tratadas en cada caso. En este sentido las teorías que surgen del libro de *la poética de Aristóteles*, por un lado se han prestado a interpretaciones románticas en las que el objeto arquitectónico, encuentra posibilidades artísticas relacionadas a la idea del genio y el talento del arquitecto.

Por otro lado, en relación a la definición de una poética como un “hacer haciendo” alejada de ideas románticas, también el arquitecto, encuentra una posición central en la buena planeación y crítica de los edificios.

Por último, el planteamiento autopoiético, encuentra una buena carga de especulación entorno al hacer arquitectónico que podría generar fuertes debates en torno a la estética, llegando incluso a cuestionar dicha centralidad de la figura del arquitecto en los procesos de construcción contemporáneos.

Lo segundo detectado en el proceso de este capítulo es la relación estrecha que hay entre las teorías arquitectónicas con las de otros campos de conocimiento, en especial con la filosofía. Lo cual podría ser síntoma de que lo pensado desde la teoría de arquitectura en relación a la estética, corresponde en gran medida al mundo de las ideas y entonces a lo volátiles que estas puedan llegar a ser.

35. *Ibidem.*
Schumacher.

El propio Schumacher escribe sobre esto de la siguiente manera:

“Una relación de observación e interpretación existe también entre arquitectura y filosofía y entre arquitectura y ciencia. La arquitectura observa estas disciplinas en busca de inspiración y guía para actualizar sus propias capacidades intelectuales. La filosofía es un recurso especialmente importante. De hecho, esta actúa como un centro de intercambio de recursos intelectuales, esquemas conceptuales, principios metodológicos, etc. y los filósofos son los que abstraen y generalizan esquemas y metáforas más avanzados desde varias disciplinas individuales.”³⁵

El problema tal vez radique en que los edificios no se edifican ni se modifican a la misma velocidad que las ideas, por lo que habrá que cuestionar (por obvio que pueda parecer) la pertinencia de que las ideas poéticas o no, terminen traducidas en diseños de edificios o incluso de ciudades.

3_

Oscilaciones

estéticas entre poesía y poética

*... antes de detenerse
en algún punto último que la consagre*

*Todo Pensamiento emite un Lance de
Dados ¹*

1. Extracto recuperado de: Mallarmé, S. (1897). "Un lance de Dados Jamás Abolirá El Azar." Edición bilingüe (2016). México: Ed. Ambar. (p.81)

Este capítulo consistirá en la investigación de distintas definiciones entorno a la poética y la poesía. Dos conceptos que en primera instancia podría parecer, pertenecen al mismo campo de conocimiento.

Se tratarán dichos conceptos desde distintos enfoques, en la búsqueda de correspondencias con lo que se ha planteado como poética desde la arquitectura, tratado en el capítulo anterior.

En la primera parte, se propone un acercamiento etimológico de las bases grecolatinas, para identificar aquellos significados primeros y compararlos con algunas acepciones de interpretaciones contemporáneas.

La segunda parte, pretende funcionar como articulación entre las definiciones etimológicas y un estudio histórico y socio-político del arte. Partiendo de tensiones generadas entre distintos autores y campos de conocimiento, tratando así, de lograr algunos diálogos interesantes; algunas oscilaciones en el entendimiento de la poética.

En una tercera parte y como consecuencia de las definiciones estudiadas. Se abordan, poesía y poética como parte del estudio de la estética, para posteriormente finalizar con algunas reflexiones estéticas particulares relacionadas con lo arquitectónico.



I- 10. "Laocoonte y sus hijos"
Autores. Agesandro, Atenodoro y Polidoro.
Fuente. <http://www.museivaticani.va/content/museivaticani/es>

3.1 _ Algunas definiciones etimológicas

El término, **poesía**. Del latín *poesis* y este del griego *ποιησις* *poíesis*. Coincide con el significado de hacer, fabricar, producir.²

Entre otras acepciones populares, se ha definido como “*Manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa.*”³

En este sentido se advierte necesaria la utilización de palabras para expresar belleza, utilizando formas y métodos pertenecientes a dicho ejercicio literario.

El entendimiento de la poesía como la conocemos hasta ahora, naturalmente, es resultado de teorías y posturas pertenecientes a estudios diversos como la estética o la semiología.

En el breve diccionario etimológico de la lengua castellana,⁴ se encuentra *poética* y *poesía*, como derivados de la palabra *poeta*, del griego *poietes*: “*autor literario*”, Hacedor, creador. Derivado de, *poiéo*: “Yo hago”.

Sin embargo, la etimología de la palabra *poética*, a pesar de que en la mayoría de los diccionarios consultados se encuentra como palabra derivada de *poesía*, o sea “lo que se relaciona con la poesía”. También tiene otra acepción que la deriva del latín *poeticus*, y este del griego *ποιητικς*, *poietikós*. Que es la forma femenina, del latín *poetica*, y este del griego. *ποιητικ*, *poietika*. Donde aparte de ser entendida como lo referente a la poesía, se entenderá también como “*Conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o a un autor.*”⁵

2. Ferrater Mora, J. (1964). “Diccionario de filosofía.” Quinta edición, tomo II. Argentina: Ed. Sudamericana.

3. Real academia española, “Diccionario de la lengua española.” <http://www.rae.es/>.

4. Corominas, J. (1961). “Breve diccionario etimológico de la lengua castellana.” España: Biblioteca románica hispánica, Gredos.

5. Real academia española, “Diccionario de la lengua española.” <http://www.rae.es/>.

La primer particularidad, de esta ultima definición de poética, que resulta interesante, es que sugiere cierta independencia entre lo literario y lo artístico, lo que podría llevarnos a preguntar acerca dicha diferenciación y lo que esta pudiera representar, tanto en función de la literatura como del arte.

También, es importante mencionar que, al diversificar la definición de poética, entre escuela y autor, pareciera desbordarse la posibilidad de un estudio práctico, ya que se estaría hablando, tanto de los procesos y materiales pertenecientes a cada arte, como de las formas de percepción tanto en lo singular introspectivo como en lo plural de un grupo o escuela.

Se sugiere entonces una cercanía considerable entre el entendimiento de la poética con el estudio de la estética.

Dicha cercanía, eventualmente, será localizada a partir de distintas re-interpretaciones históricas, que se estudiarán mas adelante.

Entonces, para terminar este primer acercamiento etimológico. Si nos apegamos a las definiciones clásicas de la poética, tratando de entender así, lo que significa el “hacer poético” o “hacer poeticamente”. Nos encontraríamos con definiciones abstractas como “hacer el hacer” o “hacer haciendo”. Por lo que se necesitarían de más explicaciones entorno a la mencionada calidad poética.

Tal vez sea la actitud de explicar el hacer, así como el propio conjunto de dichas explicaciones las que nos puedan mostrar el sentido fundamental de lo que se podría entender como poética. Pues, si bien, hasta aquí podría parecer evidente pensar las relaciones entre la poética entendida como estudio estético y la arquitectura. Habría que seguir preguntarnos acerca de esa otra relación que parece menos obvia entre la arquitectura y la poética entendida como aquello relacionado “estrictamente” con la expresión lingüística.

A continuación se propone el estudio de estas y otras correspondencias históricas, que nos permitan un mayor entendimiento entorno al tema.

3.2_ Entre *La poética* de Aristóteles y *La república* de Platón

Un acercamiento al contexto clásico

Platón y Aristóteles figuran como los dos pensadores principales -por lo menos en la historia del pensamiento occidental- para entender los fundamentos del arte que han logrado permear hasta nuestros tiempos.

Por ello, se propone una lectura entre el pensamiento de dichos autores que funcione como un complemento para entender un poco más, las definiciones etimológicas dentro de su contexto histórico y político.

Así mismo proponen como introducción para el entendimiento de la poesía y poética como partes de lo estudiado por la filosofía del arte.

En el libro de “La república” de Platón. Aproximadamente un siglo antes del registro que se tiene del libro “Ars poética” de Aristóteles.⁶ Se aborda la poética, enmarcada a su contexto político. Desde dicha perspectiva Platón, comienza anotando tres maneras posibles para identificar las obras poéticas:

- 1). Las obras que son “íntegramente imitativas” como la tragedia y la comedia,
- 2). Las que se producen a través del recital de poesía y que se encuentra sobre todo en los *ditirambos*⁷
- 3). Las que son una mezcla entre las dos anteriores.⁸

Es en la primera de dichas categorías donde se encuentra en mayor medida, la idea del arte como imitación.

6. Se plantea que “La república” de Platón data del siglo V a.C. y “Arte poética” de Aristóteles del siglo IV a.C.

7. Los ditirambos, según lo explicado en el prólogo de: “Eggers Lan, C. (1986). Platón. Vol. IV: República, Traducción. Madrid: Colección Clásica Gredos”. Se refieren a composiciones poéticas interpretadas comúnmente por coros a manera de ritual, dedicadas al dios Dionisio.

8. Eggers Lan, C. (1986). Platón. Vol. IV: “República,” Traducción. Madrid: Colección Clásica Gredos. (República III, 394c.)

9. García Yerba, V. (1974). Aristóteles. “Poética de Aristóteles,” Edición trilingüe. Madrid: Biblioteca románica hispánica Gredos. Según los comentarios en la introducción del libro, se ha tomado la idea de naturaleza como “realidad”.

10. *Ibíd.* Platón,
(*República III*, 396c. –
397e.)

Uno de los primeros acercamientos a lo que será tratado posteriormente y con mayor detenimiento, por Aristóteles, como poética; como el estudio teórico y particular de las artes, a partir de “La mimesis como imitación de la naturaleza o imitación natural.”⁹

En Platón, dicha calidad imitativa debería ser evitada en la educación y en la toma de decisiones políticas, debido a que no corresponde a la realidad ni a la verdad misma, sino a un simple derroche de sentimentalismos que nublan la objetividad.

En este sentido, la imitación serviría, solo como pasatiempo en un sistema de gobierno donde “*el hombre no se desdobra ni se multiplica, pues cada uno hace una sola cosa.*”¹⁰

Entonces, la imitación, representaría alejarse de la realidad. Por dichos motivos, Platón expulsa a los poetas imitativos de la república; lo cual no quiere decir que los haya expulsado del territorio, sino que habrá descartado todos aquellos conocimientos adquiridos mediante imitación para la toma de decisiones y para las enseñanzas “importantes” como se lee en el siguiente párrafo en donde explica la importancia de la verdad sobre la imitación:

*“A vosotros os lo puedo decir, pues no iréis a acusarme ante los poetas trágicos y todos los que hacen imitaciones: da la impresión de que todas las obras de esa índole son la perdición del espíritu de quienes las escuchan, cuando no poseen como antídoto, el saber de cómo son... no se debe honrar más a un hombre que a la verdad.”*¹¹

12. *Ibíd.* Platón,
(*República X*, 598b.)

En tanto, la “verdad” o “realidad” antes referida, deberá entenderse como el fundamento principal para gobernar. Por lo que habrá que entenderla a partir de las tres categorías propuestas por Platón:¹²

1). Las ideas naturales, que existen para todos los hombres y su creador es percibido como productor de naturalezas; Esta es la más pura de las realidades proveniente de los dioses.

2). La realidad que es creada por el productor artesano, que construye objetos basándose en las ideas naturales. Es decir, mediante una primera imitación.

3). La realidad producida por el imitador de la naturaleza, “*que produce todas las cosas, pero toca a penas un poco de cada cosa*”

Esta última categoría de la realidad es la que se aleja más de la idea natural, por lo que sería la razón que ha de generar desconfianza cuando se comenta que los poetas dicen conocer tanto las artes como los asuntos humanos:

*“Hay que examinar, pues, si estos comentaristas, al encontrarse con semejantes imitadores, no han sido engañados, y al ver sus obras no se percatan de que están alejadas en tres veces de lo real. y de que es fácil componer cuando no se conoce la verdad; pues estos poetas componen cosas aparentes e irreales. O bien, si tiene algo de peso lo que afirman tales comentaristas, los buenos poetas conocen realmente las cosas que a la mayoría le parece que dicen bien.”*¹³

13. *Ibíd.* Platón,
(*República X*, 599a.)

14. *Ibidem.* Platón, (República X, 608b.)

15. Ver *Poética en Ferrater Mora, J.* (1964). "Diccionario de filosofía." Quinta edición, tomo II. Argentina: Ed. Sudamericana.

16. *Es importante mencionar que las traducciones e interpretaciones contemporáneas han sido resultado de una larga trayectoria de inconvenientes, de los cuales quizá el más importante es que es un texto incompleto ya que algunas partes del códice original se extraviaron y otras se destruyeron. Un texto al que se le tomo importancia mucho tiempo después de su escritura (siglo XVIII) y que desde entonces ha sido reinterpretado desde distintos campos del conocimiento.*

17. *García Yerba, V.* (1974). *Aristóteles. "Poética de Aristóteles"*, Edición trilingüe. Madrid: Biblioteca románica hispánica Gredos. (De poética, 1448b.)

Dice Platón, refiriéndose a las personas que comentan lo dicho por poetas imitadores y continua sobre esta línea diciendo que, para conocer la verdad es preciso identificar al que las imita, el que las produce y al que las utiliza, siendo este último el que más sabe de las cosas y el que genera el conocimiento de cómo deben ser.

Tal vez dicho conocimiento práctico (de utilidad), será el que el propio Platón habrá pensado como antídoto ante las imitaciones poéticas.

"De modo que ni atraídos por el honor o por las riquezas o por ningún cargo, ni siquiera por la poesía, vale la pena descuidar la justicia o el resto de la existencia."¹⁴

Volvamos a "*La poética de Aristóteles*"¹⁶, donde a diferencia del análisis entorno a la productividad de las artes dentro de un gobierno, se tratará de estudiar un conjunto de argumentos y maneras de entender la "creación poética" a partir de la *mimesis*¹⁷ como una actividad natural del hombre.

En este sentido y como ya se ha mencionado anteriormente, el texto aristotélico es considerado como el primer tratado "estético".¹⁵

Aristóteles plantea lo anterior de la siguiente manera:

"Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez, y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación."¹⁸

La observación que hace con respecto a las obras miméticas, puede darnos una idea del tipo de texto que es "*La Poética*", ya que lo que se lee, es una observación casi inmediata de lo que sucede en su entorno. Todo lo que pasa debe ser tal cual como lo esta viendo, sin "metafísica."¹⁹

Es preciso apuntar que, en el contexto de Aristóteles (siglo V a.C.) las artes imitativas de las que se tenía referencia eran, principalmente, la comedia, la tragedia, la epopeya, la ditirámica y la aulética. Obras literarias donde la imitación se efectúa en relación a la vida de los hombres.

Entre dichas obras, podrían existir las diferencias siguientes, según el tipo de imitación:

"por imitar con medios diversos, por imitar objetos diversos y por imitarlos diversamente ... así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía."²⁰

Podría pensarse entonces, que el arte mediante

18. *Ibidem.* (De poética 1447a.)

19. El termino "metafísica" que literalmente puede ser tomado como "más allá de la física o después de la física" es un término que comenzó a ser utilizado como lo conocemos hoy, mucho tiempo después de la muerte de Aristóteles, y según algunos estudiosos de la obra del filósofo, cuentan como anécdota que se trata simplemente del ordenamiento que se les dio a los textos de Aristóteles por Andrónico de Rodas. Estos se organizaron de tal forma que los papiros que en su momento no encontraron cabida en alguna catalogación, se colocaron, literalmente, después de los textos correspondientes a la física. Entre dichos textos se encontraba "la poética". Por lo que la idea de metafísica que tenemos ahora muy probablemente no existía en la filosofía clásica.

imitación a la que se refirió Aristóteles, debería limitarse a los medios expresivos de las artes mencionadas. Sin embargo, la mimesis aristotélica será apenas el inicio de una línea filosófica que ha ido nutriéndose de otros temas como los límites entre la representación y la expresión en las artes, que como veremos más adelante, ha seguido siendo motivo de discusión hasta nuestros tiempos.

Sin embargo, aun cuando el texto Aristotélico se siga considerado como el texto fundamental para estudiar “metodológicamente” las artes. Sería injusto, olvidar la postura platónica entorno a los efectos y consideraciones socio-políticas del arte, ya que, como se estudiará más adelante, dichos argumentos políticos han generado una crítica potente entorno a los temas referentes al estudio estético. Una crítica que parece necesaria cuando se trata de temas que tienden a lo abstracto como el de esta investigación.

3.3_ Un acercamiento histórico al entendimiento entre poesía y poética

21. Los diagramas han sido realizados tomando información de distintos diccionarios a los que se hará referencia a partir de los comentarios y las citas en el texto. Sin embargo, es importante mencionar que, la estructura histórica general (por llamarla de alguna manera) ha sido tomada en mayor medida de: "Abagnano, N. (1961). "Diccionario de filosofía." México: Fondo de cultura económica.

A partir de la lectura entorno a los textos de Aristóteles y Platón, como primer acercamiento histórico de la poética. Se propone una síntesis histórica referente a los conceptos de poesía y poética. Esta última, también, entendida desde lo estudiado por la estética como se explicará más adelante.

Se proponen dos diagramas²¹ que sirven como guía cronológica para lo que se comentará en el texto correspondiente. Cada uno está dividido en tres momentos históricos relevantes con respecto a lo entendido como poesía y poética/estética, (antigüedad, siglo XVIII y siglo XX).

Posteriormente se generarán comentarios específicos, sobre las posibles relaciones históricas entre la estética y la arquitectura a partir de algunas ideas relevantes detectadas en los diagramas.

Diagrama. 01.



Este diagrama ha sido elaborado a partir del concepto de "Poesía", recuperado principalmente de: "Abagnano, N. (1961). Diccionario de filosofía. México: Fondo de cultura económica Autor. Carlos Mendoza.

En el **diagrama.01**. Se aborda el concepto de **poesía**. En un primer momento histórico (antigüedad) se hace referencia al entendimiento de “**poesía como estímulo emotivo**” donde los poetas o la poesía, como apuntaría Platón, se dedicarían a satisfacer las emociones del alma, como el amor o el odio mediante la imitación, tratando así de transmitir dichos sentimientos.

Asimismo en la concepción del diagrama “**poesía como verdad**”²². La poesía es fundamentada desde la mimesis de Aristóteles, como un vehículo hacia dicha verdad.

En un segundo momento histórico (siglo XVIII). A.G.Baumgarten identifica la poesía con el estudio estético de las artes al definirla como, “discurso sensible perfecto”, una definición que encontrará el entendimiento más elevado, en el pensamiento de Hegel.²³ Como se esboza en el siguiente párrafo:

“la obra de arte ha de referirse a otra cosa, la cual se presenta para la conciencia como lo esencial, como lo que ha de ser, de modo que la obra de arte sólo tendría validez como un instrumento útil para la realización de este fin, que sería válido por sí mismo y se hallaría fuera de la obra de arte. Hay que afirmar, en contra de lo anterior, que el arte está llamado a descubrir la verdad bajo la forma de la configuración artística, a representar dicha oposición como reconciliada, con lo cual tiene su fin último en sí mismo, en esta representación y este descubrimiento.”²⁴

22. La idea de verdad en la poesía, parece tener correspondencias con el campo de estudio de la Estética al colocar la poesía como filosofía o estudio de las artes en general. Esto hace suponer, en este punto, que poesía y poética podrían ser lo mismo.

23. para Hegel... la representación adecuada de la verdad es un quehacer infinito, que avanza solo por aproximaciones y repetidos intentos, las producciones del instinto lógico bajo la envoltura de las palabras, formas proposicionales y proposiciones son portadoras del contenido especulativo y parte verdaderamente integrante de la expresión, en la cual se representa la verdad del espíritu. Gadamer. H. G. (1980). La dialéctica de Hegel. España: colección teorema, Catedra. (p.47)

24. Hegel, G. W. F. (1832). Lecciones de estética vol.1. España: Suhrkamp (p.50)

25. Abagnano, N. (1961). "Diccionario de filosofía" México: Fondo de cultura económica. (P. 922)

Habrá que detectar dos ideas interesantes en la cita anterior:

Que el arte se encuentra fuera de la obra de arte mismo y que el fin último del arte será la representación y "el descubrimiento de descubrir la verdad." Un planteamiento que sugiere la existencia de una verdad/realidad absoluta inherente a la humanidad.

En cuanto a la concepción de poesía como "**verdad filosófica absoluta**" también relacionada con el pensamiento de Aristóteles en torno a la acción imitativa como innata a los hombres y fundamentada mediante verosimilitud. La "verdad" se piensa como fundamento de la filosofía, Es decir, como una capacidad de hacer evidente la verdad.

A este respecto Schiller enmarca la verdad de la poesía clásica griega como *ingenua* y la poesía moderna como *sentimental* en el sentido de que ambas pretenden una representación absoluta: "*representación de un ideal cumplido, aunque sea lejano de perfección.*"²⁵

En el siglo XVIII, también tomarán relevancia al respecto, las propuestas de E. Kant que encuentra la poesía como un *juego de la imaginación* y G.Vico que centrará la importancia de la poesía como *emotividad inherente*.

Ya en el siglo XX aumentará la multiplicidad de planteamientos entorno al concepto tratado como discurso emotivo, simbólico, emocional etc. Mediante la utilización del lenguaje.

26. Al final de este capítulo se propone una lectura del texto "Arte y poesía" de Heidegger, para conocer un poco más sobre dicho argumento filosófico.

Sobresaldrá la filosofía de Heidegger, heredera del idealismo alemán en cuanto a la relación poesía-verdad, que llegará a pensarse, incluso, como la causante del lenguaje humano.²⁶

En tanto a la poesía como "**expresión lingüística**" podríamos entenderla también, como género lírico. Lo que sugiere que esta concepción tenga un carácter más literario que filosófico. Helena Beristáin apunta al respecto que:

*"El esquema tradicional de los géneros, de oscuro y antiquísimo origen, funciona todavía como instrumento que, aunque imperfecto, sirve de guía al estudioso de la literatura para confrontarlo con la poética personal de un autor y medir su originalidad, sin incurrir en el error de asignar al género una función normativa que es lo que con energía muchos han rechazado."*²⁷

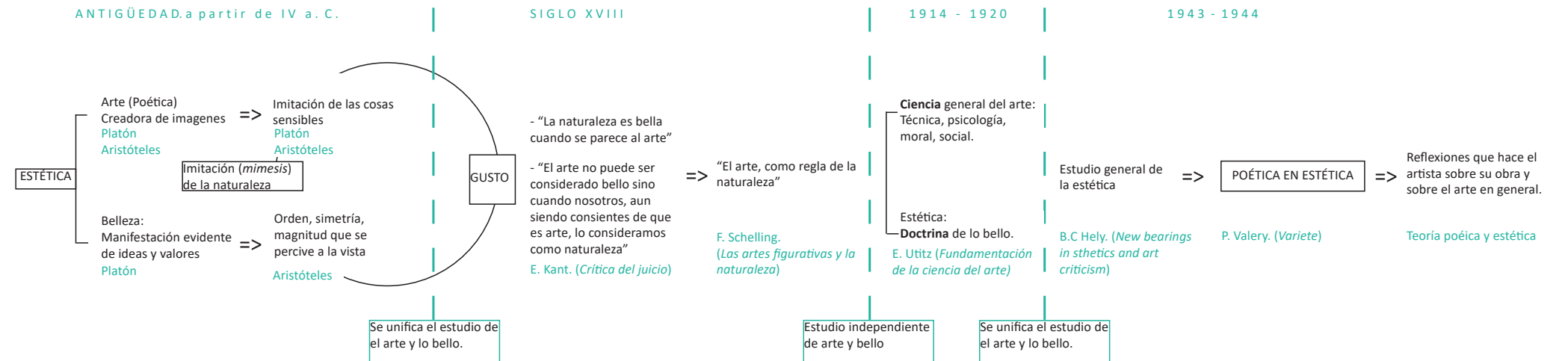
Lo que desde la perspectiva de Kant, funcionaría como "las reglas del juego"; "*El arte de dar a un libre juego de la imaginación, el carácter de una tarea del entendimiento.*"²⁸

Entonces, el estudio de la poesía como "**expresión lingüística**", tendría que ver con cuestiones como la crítica literaria o el estudio de obras poéticas literarias singulares, así como de la propia relación entre el escritor y su contexto literario.

27. Ver. Género en. Beristáin, H. (1985). "Diccionario de retórica y poética" México: Porrúa. (p. 237)

28. Cita textual de Kant, E. en "Crítica del juicio." Recuperada de Abagnano, N. (1961). "Diccionario de filosofía." México: Fondo de cultura económica. (P. 923)

Diagrama. 02.



Este diagrama ha sido elaborado a partir del concepto de "Estética" al haber buscado "poética" recuperado principalmente de:
 "Abagnano, N. (1961). Diccionario de filosofía. México: Fondo de cultura económica

Se mencionó anteriormente que A.G. Baumgarten habría definido la poesía como “*discurso sensible perfecto*”. También con respecto al concepto de “**estética**” las ideas de dicho autor encontrarán importancia medular, al ser a este, a quien se le atribuya dicho término (1750).²⁹ Definido entonces como “**ciencia del conocimiento sensible**”³⁰ que hará referencia, en un primer momento, al estudio histórico, a partir de la filosofía clásica griega con Platón y Aristóteles donde las nociones de poética y belleza funcionaban de manera independiente, a la poética considerada como el objeto del arte, como arte creadora de imágenes.

En este primer contexto, lo bello o la belleza, se pensaban en función de la manifestación evidente de las ideas mediante valores sensibles a la vista como el orden y la simetría. Sin embargo, ambos conceptos (arte y belleza) tendrían en común la acción imitativa (mimesis) para lograr lo que Aristóteles denominaría como *Verosimilitud*.

A partir del siglo XVIII. Se propone que el arte y lo bello, formen parte de lo estudiado por la estética, es decir que en este punto **la poética** pasa a formar parte de la estética.

Lo que para Kant suponía entonces, “el gusto”. Un concepto estrechamente ligado con lo tratado en el apartado anterior en relación a la concepción de “poesía como verdad” del diagrama. 01, al encontrar en la dialéctica trascendental de Kant, según el análisis que hace H. G. Gadamer entorno a la dialéctica de Hegel. La recuperación del método de Aristóteles para “*trascender los límites del entendimiento*.”³¹

29. Cita textual de Kant, E. en *Critica del juicio*. Recuperada de Abagnano, N. (1961). “Diccionario de filosofía.” México: Fondo de cultura económica. (P. 923)

30. Abagnano, N. (1961). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de cultura económica. (p.452)

31. Gadamer. H. G. (1980). “*La dialéctica de Hegel*” España: colección teorema, Catedra. (p.11)

32. *Ibidem*. Gadamer

33. Se ha sintetizado dicha definición de lo propuesto por Valery de la siguiente manera: ... la Estética razonada, le reservo, por el contrario, un papel positivo y de la mayor importancia real. Una Estética emanada de la reflexión y de una voluntad continua de la comprensión de los fines del arte, que lleve su pretensión hasta prohibir ciertos medios o a prescribir condiciones para el goce lo mismo que para la producción de las obras... de Valery, P. (1957). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor. (p. 57)

Gadamer explicará dicha relación de la siguiente manera:

“Kant reconoció la necesidad que arrastra a la razón a enredarse en contradicciones... Fichte, Schelling, Schleiermacher y Hegel se adhirieron a la necesidad de tal dialéctica, separaron la valoración de la misma y reconocieron en ella una posibilidad peculiar de la razón humana para trascender los límites del entendimiento.”³²

También bajo la influencia del pensamiento de Kant. Schelling propondrá que se invierta el esquema aristotélico de “la naturaleza como regla del arte” a “el arte como regla de la naturaleza”.

A principios del siglo XX, se vuelve a proponer que el arte y lo bello sean estudios independientes como lo fueron en la época clásica, debido a que, según E. Utitz, lo bello supone un problema ambiguo que no permite el estudio positivo del arte, por lo que se le confiere a la estética, el estudio de lo bello con la intención de proponer **el estudio del arte mediante una ciencia general** en la que se midieran los valores técnicos, psicológicos, morales y sociales.

Dicha separación no tendría mayor trascendencia y se terminaría por regresar al esquema propuesto por Kant, que planteaba al estudio de la estética en general como **estudio de “el arte y lo bello”**.

A partir de dichos planteamientos en los que se ha tratado de entender el estudio del arte, se siguen proponiendo diversas formas para enfrentar el

entendimiento de la poética como parte del estudio estético; como las reflexiones que hace el artista de su obra y del arte en general.³³

Dichas reflexiones, también pueden depender entonces, de diversos estudios como los medios de expresión o incluso del contexto en el que se desarrolle cada obra de arte, tratando con esto de esbozar un estudio “científico” singular, que habrá de generar tensiones entre conceptos como el arte y la realidad o el arte y el hombre.

Lo que nos lleva a pensar que la poética, se refiere en principio a las reflexiones que se hacen entorno al arte, apoyados en conocimientos como la filosofía, historia, política etc. Y en general, lo que nos ayude a conocer un poco más de otras maneras de acercarnos a “la realidad” mediante el conocimiento de lo sensible.

Se han identificado, entonces, a partir de lo presentado, dos posibilidades para el entendimiento de la estética:

1) Como “*ciencia del conocimiento sensible*”, definida de esta manera por A. G. Baumgarten y que englobaría las teorías diversas como la de Aristóteles o la de Kant.

2) La estética como el estudio del conjunto de valores atribuidos a las artes, donde tendrían cabida conceptos como belleza, sublime, feo, clásico, poético, moderno, y un largo etcétera de adjetivos mediante los cuales se ha incursionado en función del estudio de la “expresividad” del arte.

34. Montaner, J., Chilet, B. (2016). "Las artes reducidas a un único principio" charles Batteux. España: PUV. (P.235)

35. *Ibidem.* Montaner.

36. Hegel, G. W. F. (1832). "Lecciones de estética" vol.1. España: Suhrkamp.

37. *Ibidem.* Hegel. (p.27)

38. *Ibidem.* Hegel. (p.27)

En síntesis, y para fines de esta investigación, es necesario resaltar que, el estudio de las teorías del conocimiento sensible y de los valores expresivos del arte forman parte de lo estudiado por la estética como una filosofía del arte. O sea que la pregunta por la poética de la arquitectura será entendida a partir de aquí, como la pregunta por el estudio de la estética en relación a la arquitectura, por la historia de la arquitectura en términos expresivos y por la vigencia de dicho estudio en la producción de arquitectura del siglo XXI.

Una vez entendido lo anterior resulta necesario investigar la posición particular que ha encontrado la arquitectura dentro del estudio de la estética. Pues históricamente, pensar la arquitectura entre las artes, ha sido motivo de diversas consideraciones. A continuación, algunos ejemplos de cómo se ha pensado la arquitectura como ejercicio artístico y estético:

- Bajo el manido argumento de arte como *mimesis*. Charles Batteux, propone en "las bellas artes reducidas a un único principio" el término de "bellas artes" (1764). Poesía, elocuencia, pintura, escultura, música, danza y arquitectura. "se fundamentarán justamente en el placer de su recepción y en la perfección de la naturaleza de su construcción." ³⁴

Es decir que las artes imitan la belleza de la naturaleza para producir placer. Sin embargo, distingue la elocuencia (literatura) y la arquitectura de las demás artes, por la calidad útil que se encuentra en estas.

Sin embargo, la justificación para considerarlas dentro de las bellas artes será, según Josep Montaner y Benedicta Chilet (2016). "porque la necesidad, el uso y la utilidad las motiva, mientras que la finalidad del placer las perfecciona y legitima." ³⁵

- En sus lecciones de estética.³⁶ Hegel propone la arquitectura como una de las cinco artes consideradas fundamentales para el hombre. Donde, si bien, se sugiere que las artes dependen del talento o del genio natural del artista, también dependerán de un trabajo reflexivo.

Hegel dice que: "requieren ineludiblemente de la formación mediante el pensamiento, la reflexión sobre la manera de su propia producción, así como ejercitación y habilidad en el producir." ³⁷

Donde dicha habilidad en el producir es lo que las exterioriza mediante una técnica manual.

En este sentido, la arquitectura y la escultura corresponden a las artes primarias; las más exteriorizadas. Luego vendría la pintura, la música y por último la poesía, que considera la "menos material" y en este sentido la más reflexiva.

La habilidad en ese sentido, no se consigue por ningún entusiasmo, sino por la reflexión, la laboriosidad y la ejercitación.

Apunta Hegel que "el artista necesita esa habilidad para manejar el material externo y no verse impedido por su resistencia." ³⁸ Lo que sugiere que, Arquitectura, escultura, pintura y música encuentran sus fundamentos reflexivos en mayor o menor medida, provenientes de la poesía.

39. Francastel, P., Assunto, R., Argan, G. C., Tafuri, M., Teyssot, G. (1987). "Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII." España: Akal bolsillo. (p.72)

40. *Ibidem.* Francastel, P., Assunto, R., Argan, G. C., Tafuri, M., Teyssot, G. (p.73)

41. *Ibidem.* Francastel, P., Assunto, R., Argan, G. C., Tafuri, M., Teyssot, G. (p.73)

- Para Lessing, la división de las artes iría en otro sentido, al separar las artes poéticas como (artes del tiempo) de las artes figurativas (como artes del espacio). Entre estas últimas, figuraría la arquitectura la escultura y la pintura.

Giulio Carlo Argán (1987). Apunta al respecto de la división propuesta por Lessing que:

“se puede decir que las tres artes son tres modos de representación del espacio (como proyección sobre un plano, como volumen y como estructura)”⁴⁰

Por lo que, para que se pueda lograr la representación total del espacio se tendrían que asociar y combinar *“como los sonidos de los instrumentos en el concierto”⁴¹*

La propuesta de Lessing por “ordenar” las diferentes artes en relación a sus posibles correspondencias, podría motivar la imaginación de otras interrelaciones entre las propias artes, dependiendo de sus particularidades expresivas o materiales, logrando con ello diversas especulaciones para lograr “transmitir algo” de una manera mas eficiente.

Una vez presentados estos ejemplos históricos de propuestas entorno a la estética de la arquitectura, tal vez se pueda generar una idea incipiente de lo que significa hacer arquitectura, con la intención de seguir cuestionando la vigencia del ejercicio arquitectónico en términos de estética.

3.4_ Consideraciones socio-políticas en el estudio de la estética

En un primer acercamiento al estudio de la estética desde una perspectiva de corte materialista, valdría comenzar por entender la intención marxista, de cambiar el esquema de historia propuesto por Hegel. Al respecto, Marta Harnecker apunta lo siguiente:

42. Harnecker, M. (1968). "Los conceptos elementales del materialismo histórico" (versión corregida y ampliada. 1984). México: Siglo XXI, editores. (p.203)

*"... el criterio de periodización de la historia a partir de la evolución dialéctica de la idea, es remplazado por el criterio de periodización a partir de la evolución dialéctica de la economía."*⁴²

Se entiende que, más allá de tratar de invertir u oponerse al esquema Hegeliano. Marx y Engels subordinan los fundamentos ideológicos, al suponer que todas las ideas son originadas por fuerzas productivas.

Habría entonces, que tomar dicha concepción materialista como la búsqueda de un planteamiento científico para tratar de explicar la historia de la sociedad desde sus fundamentos económicos.

*"Así como no se juzga a un individuo de acuerdo con lo que éste cree ser, tampoco es posible juzgar una época semejante de revolución a partir de su propia conciencia, sino que, por el contrario, se debe explicar esta conciencia a partir de las contradicciones de la vida material, a partir del conflicto existente entre fuerzas sociales productivas y relaciones de producción."*⁴³

43. K, Marx. (como se citó en Harnecker, 1968). (p.204)

Habría que preguntar. ¿Cómo se ha interpretado dicha postura materialista (marxista) en relación con la estética y el arte?

44. Bourdieu, P. (2010). "El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura" Argentina: Siglo XXI editores. (p.36)

Algunos ensayos posteriores a la revolución industrial, harán referencia a dicho cambio de esquema histórico, antes mencionado, como una forma de reconciliar la estética del arte, con fines políticos y sociales.

Autores como Walter Benjamín o Susan Sontage, por mencionar algunos, recogen teorías provenientes tanto del materialismo dialéctico como del formalismo ruso entre otras corrientes, que les permitieran cuestionar los fundamentos, entonces poco cuestionados, como la representación de la realidad, el gusto o lo bello.

Conceptos que habían logrado mantenerse exclusivos, a la sombra de la escuela idealista que habría consolidado su importancia en la Europa del siglo XVIII.

Al respecto, Pierre Bourdieu sugiere que existe una "necesidad" heredada por dicha escuela, por encontrar algo "que no sea reductible a las categorías y la categorización social." ⁴⁴ y apunta que:

"No hay esencia de lo bello y los artistas son, entre todos los productores de bienes simbólicos, aquellos que más han avanzado en el sentido de la reflexividad sobre su práctica." ⁴⁵

Del mismo modo, partiendo del estudio de la sociología, Néstor García Canclini (1979). lanza un desafío hacia los cánones de producción, circulación y consumo establecidos por la teoría y la historia del arte, con el objetivo de generar un acercamiento crítico entorno a la figura del artista, como se lee a continuación:

45. *Ibidem.* Bourdieu (p.37)

46. Canclini, N. (1979). "La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte." México: Siglo XXI editores. (p.11)

"Ya no es posible idealizar al artista como genio, sacralizar sus obras, atribuir el goce que ofrecen a la inspiración o a virtudes misteriosas que nada deberían al contexto social." ⁴⁶

Se trata entonces, de un ejercicio que intentará generar una "reflexión democrática" entre los distintos tipos de producción material, que exhorta al estudio crítico del hacer artístico, como sucede con otros conocimientos igualmente valiosos para la humanidad. En palabras del propio Canclini se lee de la siguiente manera:

"Una copiosa bibliografía viene señalando las inconsistencias de los enfoques idealistas y estructuralistas en la antropología y la filosofía. Hay que prolongar esta tarea en una de las áreas donde aún perseveran ciertos honores —el arte- y demostrar en ella el valor de análisis productivo." ⁴⁷

Entonces, la finalidad de la crítica sociológica encontraría sus principales objetivos al tratar que el arte se vuelva accesible para todos los estratos sociales. Es decir, que esta, no esté reservada para ciertas esferas intelectuales privilegiadas y refugiadas tras argumentos "conservadores" como la calidad o el buen gusto.

En este sentido, Canclini, propone revisar las obras de artistas como Hervé Fischer o Fred Forest, como referentes en lo que denominará como arte socializadora.

47. *Ibidem.* Canclini, (p.14)

48. *Ibidem.* Canclini, (p.37)

Término que a grandes rasgos podría entenderse a partir de aquellas obras que generan reflexiones políticas y sociales sin que ello suponga una menor calidad estética:

“Para entender el sentido social de una obra es preciso entender las relaciones entre los componentes del campo artístico, la inserción de este campo en el conjunto de la producción simbólica y de la producción simbólica en la totalidad social.”⁴⁸

Concluirá Canclini en su aportación a una crítica, para muchos necesaria en la enseñanza y en la producción de arte; una respuesta a los ejercicios políticos “elitistas” en los que muchas veces se ven envueltas las artes tanto en su producción como en su consumo.

Volvamos ahora al inicio del capítulo, donde se presentó el contexto histórico de las artes en la etapa clásica griega.

Se comentó entonces, acerca de la postura que Platón adoptó contra los poetas imitativos en relación a la toma de decisiones importantes en el gobierno. También se abordó la poética de Aristóteles, como un estudio de las artes planteado desde una perspectiva distinta a la de Platón.

La imitación de la realidad como el eje principal de el estudio de la poética, un eje que como se ha tratado durante esta investigación, ha sido replanteado de muy distintas maneras, a partir de estudios filosóficos y sociológicos principalmente.

Si bien las oscilaciones de la estética hasta ahora estudiadas, han ido de un tipo de representación a otro, de unos valores expresivos a otros. Habrá que pensar también en dicha oscilación entre el carácter político y el carácter imitativo de la obra; entre el carácter idealista de Hegel y el carácter materialista de Marx.

Dos planteamientos distintos para el entendimiento de un mismo tema, pero que muchas veces se nos han presentado como dos bandos irremediamente opuestos, sobre todo en sus posibilidades socio-políticas.

Para ilustrar un poco a cerca de dicha situación habrá que volver a Bourdieu cuando señala que:

“Si la crítica del arte contemporáneo es tan difícil de combatir, e incluso de comprender, es porque se trata de lo que puede llamarse una “revolución conservadora”. Es decir, una restauración del pasado que se presenta como una revolución o una reforma progresista, una regresión, un giro hacia atrás que se da por un progreso, un salto hacia adelante, y que llega a hacerse percibir como tal (el paradigma de toda “revolución conservadora” es el nazismo de los años treinta)”⁴⁹

Se encuentra en este párrafo una crítica directa contra las ideas conservadoras idealistas, una suplantación del pensamiento romántico del arte, que trata de evidenciar el enfrentamiento antes mencionado que resulta de los planteamientos artísticos desde el estudio sociológico.

49. Bourdieu, P. (2010). *“El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura”* Argentina: Siglo XXI editores.

50. Scruton, R. (1983). *“La experiencia estética”* México: FCE. (p. 400)

51. *Ibidem.* Scruton. (p. 382)

52. *Ibidem. Scruton.*
(p. 392)

Por su parte y desde una perspectiva distinta a la de Bodieu y Canclini. Roger Scruton en su libro “La experiencia estética” (1987). Planteará que: “El juicio estético es indispensable para la historia del arte, porque provee la disciplina sin la cual esta no existiría.”⁵⁰ Rescatando así, por decirlo de alguna manera, la autonomía de la historia del arte, al pensarla como una institución humana que podrá responder a explicaciones científicas a partir de sus propios términos, como ejemplificará Scruton, a partir de un ejemplo ajeno al arte:

“pensar que una mayor comprensión geológica pudiera originar la extinción de las rocas. Si un geólogo pudiera hablar de las rocas hasta aniquilarlas, ello se debería a una cualidad de su voz, no de su ciencia.”⁵¹

53. *Ibidem. Scruton.*
(p. 398)

Con esto se quiere dar a entender que los sucesos históricos podrían encontrar respuestas en relación a sus propios términos y que estos no necesariamente corresponden a los términos económicos como se habría planteado a partir del marxismo.

Ahora bien, para lograr explicar los fenómenos del arte habría que comenzar por “aprender” a responder de una manera peculiar la pregunta ¿por qué? Pues según Scruton, puede responderse de diferentes modos, dependiendo, sobre todo, de si se responde desde dentro o desde fuera de las instituciones humanas como el arte o la religión.

Para fines ilustrativos trataré de explicar lo que Scruton denomina como el *porqué* de estilo, ya que

este es el de mayor relación con el entendimiento de la estética.

Comencemos pensando que el “*por que de estilo*” puede responderse explicando intensiones, sentidos, razones etc. En comparación al “*por que de causa*” que trataría de explicar “científicamente” cualquier suceso a partir de la investigación material.

Tal diferencia logra identificarse en lo citado a continuación:

“En efecto nos vemos forzados por nuestro sentido del papel de la conciencia en el cambio histórico a ver las cosas desde dentro. Considérese la historia de la ciencia: es la historia de los argumentos, experimentos, conclusiones “conjeturas y refutaciones”. Parece absurda cuando se le reduce a su base material (aunque existen “teorías de producción científica” de corte marxista que han intentado tal reducción). La mejor forma de comprender la historia de la ciencia, es examinando de qué manera, por ejemplo, constituye el pensamiento de Newton una mejora al pensamiento de Descartes. No servirá de mucho examinar las complejas y diversas circunstancias económicas que produjeron primero a Descartes y después a Newton.”⁵²

Resalta entonces, la importancia de entender la historia ya sea de la ciencia o del arte desde dentro de dicha institución para lograr un mayor entendimiento. Ese tipo de respuestas son las que se responden al preguntar el “*por que de estilo*” propuesto por Scruton, a diferencia del “*por que de causa*” que resultaría en respuestas inmediatas y superficiales.

54. *Ibidem. Scruton.*
(p. 452)

La autonomía del estudio de la historia del arte nos permitiría estudiar el juicio estético como una disciplina histórica que frecuentemente se ha pensado como carente de propósito con respecto a fines sociales o económicos. Sin embargo Scruton apunta que: *“Una vez que el arte posee autonomía, la teoría marxista de la historia y todas las teorías semejantes dejarán de resultar pertinentes.”*⁵³

En lo referente a la arquitectura, Scruton plantea una estética relacionada principalmente con las ideas de “lo justo” y “lo apropiado” de Rafael Alberti, en tanto dichos planteamientos no sean restringidos al entendimiento particular de las matemáticas, es decir, a los números y a lo comprobable. Sino a una organización estética en la que participa el propio cuerpo humano como se explica a continuación:

*“vemos las construcciones de acuerdo con concepciones más amplias de nuestra naturaleza moral. Las vemos por ejemplo como cosas expresivas, amenazantes, finas brutales o acogedoras. Es en virtud de este proceso de “ver como” que la arquitectura se convierte en objeto inteligible para nuestro interés estético.”*⁵⁴

Se entiende entonces que el carácter del arte y en este caso de la arquitectura, cobra un valor estético expresivo proveniente de una carga significativa, socialmente aceptada.

Hasta aquí, se han ido mostrando diversas posturas entorno al conocimiento de la estética. Tal vez dicha heterogeneidad se deba a que el estudio de la estética va encontrando intereses muy variables que se adaptan a contextos particulares, a que es un estudio que pareciera estar “actualizándose” constantemente, dependiendo de la perspectiva desde la que se observe.

No será dicha situación, motivo de discusión para esta investigación, pues muy probablemente nos encontremos frente una discusión inacabable.

Sin embargo, con la intención de ir cerrando este capítulo, es preciso volver a mencionar que el entendimiento de la estética ha sido resultado de la investigación entorno a la poesía y la poética, lo cual no debería interpretarse como un límite entre dichos conceptos, sino que en este punto, valdría retomar la ruta hacia las relaciones que la arquitectura pueda tener con lo que hasta ahora hemos entendido como poética.

Entonces, se mencionó, que se ha propuesto la poética desde dos posturas generales: como aquello relacionado con la poesía y como un estudio estético de las artes.

Luego, en los diagramas 01 y 02, se encontraron momentos históricos, donde las definiciones de poética y poesía parecen no tener gran distinción. Concretamente entre la concepción de “poesía como verdad” y lo estudiado como estética, en el diagrama 02.

Dicha situación podría señalarnos un punto concreto donde poesía y poética, en lo fundamental, resultarían ser lo mismo.

En tanto, lo que se podría pensar desde la arquitectura, se han encontrado diversas correspondencias de las propuestas estéticas estudiadas con lo planteado por los arquitectos como poética en el capítulo anterior, lo cual refuerza principalmente, la idea de que la poética se refiere a la reflexión que hace un artista de su propia obra y del arte en general, en comparación con la definición de poética como aquello relacionado con la “creación literaria de poesía”.

Habría que rescatar, también, la relevancia social y política de las artes, ya que no sería posible tener una visión integral si solo se enfoca la mirada en el puro juicio estético, ya que las consideraciones socio-políticas han estado en la historia del arte desde las definiciones primeras de esta investigación, por lo que la forma de plantear el entendimiento histórico no tendría por qué excluir ningún planteamiento que ayude a entender o a tratar de entender las maneras como se percibe la estética en tiempos recientes, entre fundamentos idealistas y materialistas, entre Platón y Aristóteles, entre Hegel y Marx.

3.5_ Poéticas entre Heidegger y Valery

A partir de la relación detectada entre el diagrama 02 y la concepción de “poesía como verdad” del diagrama 01. Se tratará de entender un poco más acerca de los límites entre las definiciones de poética y poesía en relación a los momentos donde dichos límites, se tornan casi imperceptibles.

El texto con el que se pretende profundizar en dicha situación, será “*Arte y poesía*” de Martín Heidegger. Complementándolo con “*la teoría estética y poética*” de Paul Valery, que como se explicará a continuación, ha servido como referente para entender más sobre poética en esta investigación.

Comencemos entonces con el entendimiento general del arte que según Heidegger, puede ser comparado con un círculo, donde buscar el origen y los fundamentos, resultaría un ejercicio absurdo, una suerte de ofensa a la lógica. Un ir de la búsqueda del origen de la obra, al origen del arte o al origen del artista, tratando de tejer una red de relaciones donde cada uno podría funcionar como el origen y como lo originado.

Dicho comportamiento genera un ir y venir que terminaría por dejar una sensación de que la verdad se derrumba cada vez que se está cerca de ella. Como si se estuviera frente a algo “insostenible”.

Esa es para Heidegger la actitud con la que se pueden enfrentar y analizar los fundamentos del arte, la obra de arte y el artista. Que necesita de un cuestionamiento constante que, de manera paradójica, logra hacernos saber que estamos frente a la obra de arte.

En este sentido Heidegger propone que:

55. Heidegger, M. (1952). "Arte y poesía" México: FCE. (p. 38)

"arte significara más que una representación global, lo mentado por la palabra arte sólo podría fundarse sobre la realidad de obras y artistas. ¿O la cosa es al contrario? ¿Hay obra y artista sólo en la medida en que el arte existe como su origen? Cualquiera que sea la solución, la pregunta sobre el origen de la obra de arte se convierte en la pregunta sobre la esencia del arte. Pero como debe quedar abierta la cuestión de si el arte es y cómo es en general, tratemos de encontrar la esencia del arte donde el arte indudablemente impera en su realidad. El arte está en la obra de arte. Pero ¿qué es y cómo es una obra de arte?"⁵⁵

56. Durante el texto, Heidegger también utiliza expresiones como "lo cósmico" o "la cosidad" para diferenciar unas "cosas" de otras dependiendo de su utilidad y sus características "naturales" de ser; de existir en el mundo.

Lo que propone Heidegger, es ir busca de aquellas cosas denominadas como obras de arte, tratando de identificar después, las cualidades de dichas cosas. Esas cualidades a las que se refiere como *Dinghaft*. Palabra en alemán que se puede interpretar como "lo que tiene de cosa la cosa"⁵⁶ y que se trata de los atributos que tienen las cosas tanto en un sentido físico como metafísico.

Comparando dichos atributos del arte con los de otras cosas que no son denominadas obras de arte, Heidegger encuentra las siguientes categorías:

1) La cosa a la que se le pueden reunir sus propiedades de fondo, evidentes a la vista. "Todo lo que en la comprensión y enunciación sobre la cosa pudiera estar entre ésta y nosotros, debe ser antes puesto a un lado. Sólo entonces nos abandonamos a la presencia sin obstáculos de la cosa."⁵⁷

57. *Ibidem.* Heidegger. (p. 48)

2) Las cosas que se le atribuyen a las cosas y que son evidentes mediante sensaciones. "Para oír un puro ruido necesitamos oír aparte de las cosas, quitar nuestro oído de ellas, es decir, oír abstractamente."⁵⁸

3) Las cosas que son una síntesis entre materia y forma. "Lo permanente de una cosa, la consistencia, consiste en que una materia está unida con una forma. La cosa es una materia formada."⁵⁹

58. *Ibidem.* Heidegger. (p. 49)

59. *Ibidem.* Heidegger. (p. 50)

De los tres tipos de cosas planteadas, Heidegger encontrará que, el arte tiene mayor relación con la tercera, debido a que la síntesis materia-forma se muestra como imprescindible en la estructura del arte. Por lo que valdría preguntarse entonces: "¿En dónde tiene su origen la estructura materia-forma, en lo cósmico de la cosa o en lo que tiene de obra la obra de arte?"⁶⁰

No se pretende profundizar demasiado en los fundamentos de la estructura materia-forma referente al arte. Se propone, sin embargo, una lectura superficial a manera de recorrido dialéctico, de los conceptos relevantes de los que se vale la teoría de Heidegger para llegar a las profundidades –si es que existe dicha profundidad- donde se podría encontrar la esencia de la obra de arte.

Esto con la intención de reconocer algunos ejemplos del tratamiento que el filósofo alemán, le da al tema en cuestión. Habrá que comenzar entonces, por entender la estructura materia-forma en la medida de lo útil de la obra, es decir que la obra se piense para servir, como deben servir un hacha o unos zapatos.

60. *Ibidem.* Heidegger. (p. 52)

Dicha utilidad supondría en primera instancia la elección de formas y materiales óptimos, a lo que Heidegger denomina Confección, es decir una característica que se le da a las cosas formadas, ya que la utilidad no es una determinación original de las meras cosas. De esta manera Heidegger puede colocar algunas diferencias y correspondencias entre lo que llama las meras cosas, lo útil y las obras de arte en los siguientes términos:

“El útil muestra un parentesco con la obra de arte, en tanto que es creado por la mano del hombre. A pesar de esto, la obra de arte se parece más, por su presencia auto-suficiente, a la mera cosa espontánea que no tiende a nada. Sin embargo, no contamos a la obra entre en las meras cosas. En general, las cosas de uso que están a nuestro alrededor son para nosotros las más próximas y auténticas. Así, el útil es mitad cosa porque es determinado por la cosidad y, sin embargo, más; al mismo tiempo mitad obra de arte y, sin embargo, menos, porque no tiene la auto-suficiencia de la obra de arte. El útil tiene una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra, siempre que se permita esta seriación matemática.”⁶¹

A manera de síntesis, se entienden como ejemplos de los tres tipos de cosas: la cosa misma, la cosa útil y la obra de arte que como se lee en el párrafo anterior, sus características, no son excluyentes ni exclusivas, sino que, en cierta medida pueden encontrar parentescos de sus características, unas con las otras. No podría afirmarse sin embargo, dice Heidegger, que el arte se encuentre solo en las cosas o en lo

61. *Ibidem. Heidegger.*
(p. 53)

cósico de las cosas. En ese natural reposo de la obra, donde incluso el propio artista parece dejar de tener importancia una vez que la obra fue creada, así como tampoco importarían las posibilidades de gestionar el arte en los museos, de interpretar lo que puede o no resultar arte desde una crítica histórica donde cada obra pierde sentido una vez que cambia de tiempo o del contexto en el que fue creada, convirtiéndose en un ser-objeto de lo que fue y que es distinto a su ser-obra; su ser útil de lo útil.

Recapitulando. Para entender el origen de la obra, esta deberá ser tomada como algo creado. Tal creación es producción pensada como des-ocultamiento de la verdad del artista, que puede manifestarse como se manifiesta lo real o la belleza. En este sentido, para que la obra de arte sea considerada como existente necesita tanto de los creadores como de los contempladores, pues: *“si es una obra, siempre queda referida a los contempladores aun cuando y justo tenga que esperar por ellos y adquirir y aguardar el ingreso de ellos a su verdad.”⁶²*

Entonces, Heidegger, revelará lo que significa dicha verdad filosófica del arte, de las obras de arte y del artista, que es precisamente, la poesía. Poesía pensada como el lenguaje del arte:

“Todo arte es como dejar acontecer el advenimiento de la verdad del ente en cuanto tal y por lo mismo es en esencia Poesía.”⁶³

62. *Ibidem. Heidegger.*
(p. 104)

63. *Ibidem. Heidegger.*
(p. 110)

Creo necesario, como se ha tratado en esta lectura, entender el recorrido epistemológico que Heidegger nos presenta, ya que de alguna manera se va desmenuzando poco a poco un lenguaje particular a través de lo expuesto, primero con los tipos de cosas, y lo que representan cada una de estas para tratar de entender lo que se propone como poesía en la teoría de Heidegger y que se puede encontrar en el esquema OI. De esta investigación, donde se ha identificado la concepción de “poesía como verdad”.

Para continuar con la explicación de dicha verdad de la que habla Heidegger, es necesario aclarar que no se puede entender solo con “lo existente” sino como una apertura desde la que podemos acceder al alumbramiento y ocultación del ente. Así es como se podría entender el porque la esencia del arte logra ser denominada como poesía.

Sobre esto, Heidegger dirá que:

*“la Poesía no es ningún imaginar que fantasea al capricho, ni es ningún flotar de la mera representación e imaginación en lo irreal. Lo que la Poesía, como iluminación sobre lo descubierto, hace estallar e inyecta por anticipado en la desgarradura de la forma es lo abierto, al que deja acontecer de manera que ahora estando en medio del ente lleva a éste al alumbramiento y la armonía.”*⁶⁴

Pensar que las artes son en esencia poesía, parecería “limitado” si se interpreta la poesía como género literario del que se desprenden las artes. Pues para Heidegger, la poesía tiene que ver con la iluminación

del ente en la obra de arte; lo que podría interpretarse como la iluminación de la verdad que se pretende dar a conocer. Sin embargo, el lugar de la poesía literaria, también cobra un lugar importante para el entendimiento de Heidegger, cuando este, intenta fundamentar, lo tratado en su filosofía, con la poesía de Hölderlin. Refiriéndose al poeta dirá que:

*“Cuando el habla nombra por primera vez al ente, lo lleva a la palabra y a la manifestación. Este nombrar llama al ente a su ser, partiendo de él... La Poesía es el decir de la desocultación del ente. El lenguaje en este caso es el acontecimiento de aquel decir en el que nace históricamente el mundo de un pueblo y la tierra se conserva como lo oculto.”*⁶⁵

Resulta interesante en la teoría de Heidegger suponer que el arte comienza constantemente, que es histórico. Pues en ese comienzo se puede entender lo poético como una fundación o re-fundación cada vez que se muestra la verdad.

Entonces la poesía como lenguaje es el principio de toda enunciación. El poeta crea el mundo cada vez que muestra la iluminación de un ente, por esta razón, Hölderlin dirá que el lenguaje “es el más peligroso de los bienes” pues es la existencia en lo más profundo del ser, lo que se ilumina y nos muestra la realidad de una existencia poética donde el ser se vuelve dialogo.

Es necesario mencionar ahora, que cuando Heidegger se refiere a la arquitectura, la pintura o incluso el hombre, se está refiriendo en abstracto a un dialogo

o texto poético. Por lo que no debería interpretarse solamente desde las ideas de una hermenéutica definida como expresión o lenguaje particular y específico de cada arte, como pintura-color, música-sonido etc.

Ya que eso, solo hace referencia a las cosas y lo útil del arte, que funcionan como una especie de receptor para lo que es la obra en sí.

Por otro lado, la revelación final de que “*todo es texto*” puede resultar controvertido, ya que de alguna manera se sugiere tanto, una relación con el pensamiento idealista, tratado por los filósofos alemanes del siglo VXIII, como en fundamentos que motivan a pensar en la obra de arte como, irremediamente democrática al no depender exclusivamente del sentido estético que se le pueda adjudicar, sino que en mayor medida dependería de la existencia, del ser en el mundo.

Lo que de alguna manera, libera un poco la tensión estudiada en este capítulo; entre las oscilaciones tratadas; entre los fines socio-políticos y la experiencia estética, al pensar la poesía en un plano horizontal y en la que todos participamos de alguna manera.

Si bien tal vez no todos tengamos la intención o la inquietud para expresar o percibir poéticamente. Podría pensarse con lo propuesto por Heidegger, que todos participamos escribiendo el texto de la existencia humana.

Habría que conocer, ahora, otras maneras de entender la poética. Esta vez de la mano de los productores de textos literarios que podrían o no estar relacionados con los fundamentos de la filosofía de Heidegger.

Dicha investigación, excedería los objetivos de este trabajo, debido a que el estudio de tales visiones entorno a la poesía pensada por los propios escritores de poesía, es en si una rama especializada de la crítica literaria.

Sin embargo, como se ha mencionado anteriormente, la postura del poeta y filósofo Paul Valery entorno a la poesía, ha tomado especial relevancia en esta investigación, al considerar la poética como un conjunto de reflexiones que el artista hace de su propia obra como poeta y del arte en general.

Dicha definición es posible encontrarla en su texto “Teoría poética y estética” (1957). Donde el poeta propone tres categorías para entender el estudio de la estética:

1) La primera haciendo referencia a la estética. Donde coloca “*los trabajos que tienen por objeto las excitaciones y las reacciones sensibles que no tienen un papel fisiológico uniforme y bien definido.*” Es decir, de manera general el “estudio de lo sensible”⁶⁶

2) Denominada poética o poietica. Donde “*reuniría todo lo que concierne a la producción de las obras; y una idea general de la acción humana completa, desde sus raíces psíquicas y fisiológicas...el examen y el análisis de las técnicas, procedimientos, instrumentos, materiales, medios y agentes de acción.*”⁶⁷

66. Valery, P. (1957). “Teoría poética y estética” Madrid: Visor. (p. 64)

67. *Ibidem.* Valery. (p. 64)

3) donde colocaría obras relacionadas con sus problemas particulares con respecto al entendimiento de la estética.

En la segunda categoría, que el propio Valery piensa como un tanto burda y confusa, debido a que en la antigüedad se habría tratado de proponer como un conjunto de reglas estrictas para que una obra lograra ser llamada arte, es la que retomara para pensar la poética desde la base etimológica de la palabra como un hacer “*Poiein*”:

“El hacer, el *poiein*, del que me quiero ocupar, es aquel que se acaba en alguna obra ... aquellas que el espíritu quiere hacerse para su propio uso, empleando para tal fin todos los medios físicos que pueden servirle. En dichos términos, para Valery, la obra solo existe en acto pues “Fuera de este acto, lo que permanece no es más que un objeto que no ofrece ninguna relación particular con el espíritu.”⁶⁸

Nos encontramos frente a una idea similar a lo propuesto por Heidegger al suponer que el significado o el sentido que se le da a los objetos artísticos, proviene del propio espectador que de alguna forma ve, deduce, interpreta los símbolos que el artista ofrece, sin que esto suponga que se pueda o se deba acceder a las ideas propias del artista. Dichos símbolos que el artista ofrece, es lo que se puede llamar también retórica y que como se ha visto en otros autores, se trata de un concepto estrechamente ligado con la poética.

Así es como Valery trata de entender el arte, la poesía, la poética. Desde sus propias situaciones indefinibles que generan un interés en las personas.

No habría mucho más que agregar a las teorías de Valery, ya que estas se complementan con lo estudiado por Heidegger al pensar la poesía como iluminación del ente; como una verdad descubierta a través de la obra de arte.

Solo que, tal vez, serán estas reflexiones entorno al descubrimiento de la verdad, lo que podría resultar en una poética, volviéndola entonces, todavía más libre, como algo que en esencia y volviendo a Heidegger podría entenderse como un círculo, como oscilaciones, como una finalidad indefinible, pensando que “*lo que es indefinible no es necesariamente negable.*”⁶⁹

4_ **UNA APROXIMACIÓN** a la estética en el hacer arquitectónico

La espacialidad de lo urbano emerge como algo que pivota sobre las redes fronterizas y sobre concentraciones territoriales de condiciones materiales múltiples.¹

Saskia Sassen.

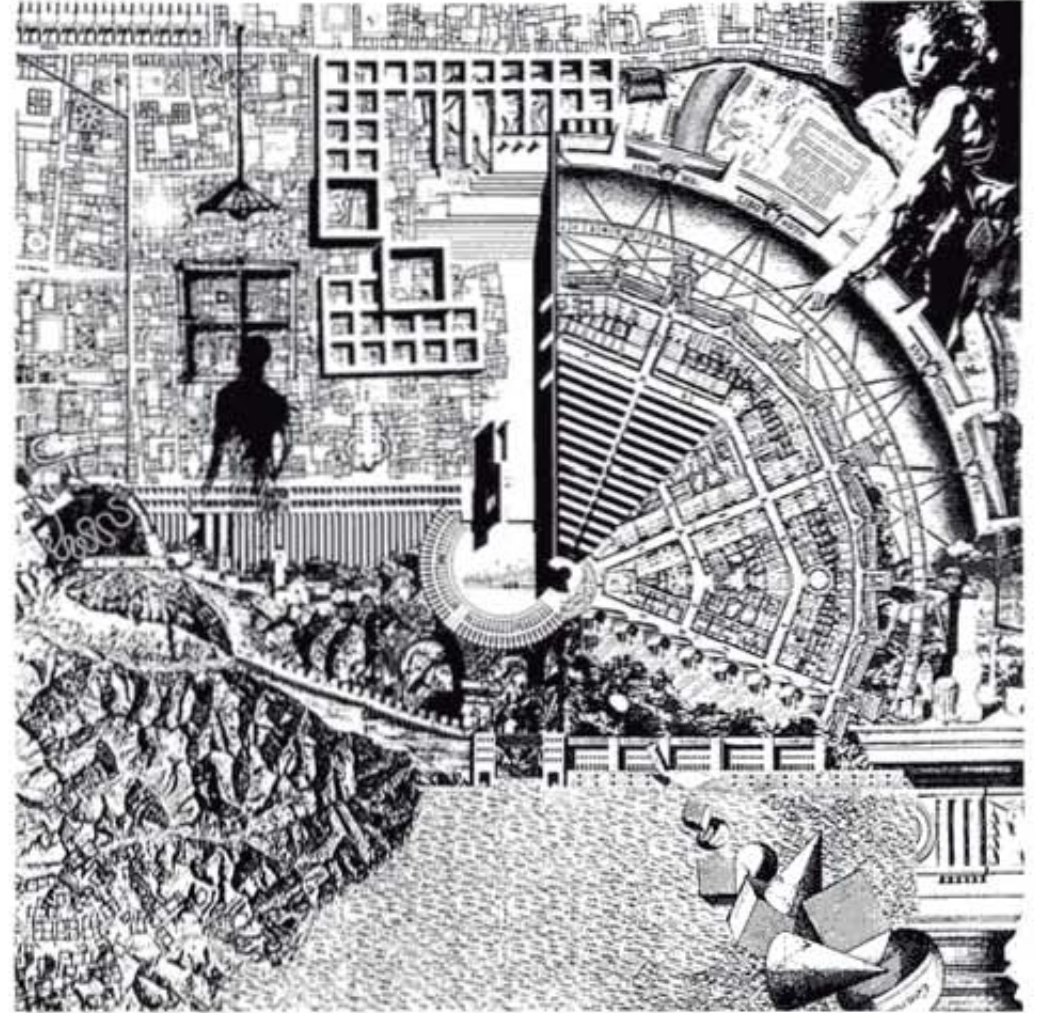
1. Recuperado del prólogo de Saskia Sassen, en: *De sola - Morales, I. (2002). Territorios. España: GG (P. 11)*

Se ha tratado de ir comentando algunas cuestiones pertinentes al final de cada capítulo. Dichos comentarios algunas veces se relacionan con los comentarios de otros capítulos, a veces se contraponen y otras parecen volverse insostenibles. Tal vez esto vaya relacionado con los cambios de sentido experimentados, al tratar de estudiar las formas de percibir la arquitectura como arte.

Ahora tratare de entretelar puntualmente aquellos comentarios con los que, pienso, podría lograr aproximarme a entender, de alguna manera, aquello de lo que se habla cuando se habla de poética en arquitectura.

En una primera parte, a manera de introducción y tomando en cuenta el tratamiento que se le ha dado a la poética como parte del estudio de la estética, se propone una reflexión del esquema que resultó de los comentarios entorno a lo estudiado en el capítulo anterior. Es decir, a partir de la estética entendida como conjunto de valores del arte y como teoría del conocimiento sensible.

En una segunda parte se abordarán las preguntas planteadas al inicio de esta investigación tratando así de lograr un ejercicio de reflexión entre las teorías de la arquitectura y lo que se ha estudiado como poética y poesía.



I- 11. "Ciudad análoga"

Autor. Aldo Rossi.

Fuente. <https://didatticalabcomposizionepr.wordpress.com/>

4.1 _ A manera de reflexión estética

Me interesa hablar, primero, desde la definición de estética, como el conjunto de valores que se le puede atribuir a una obra de arte.

Dichos valores en función de la arquitectura se pueden encontrar en casi cualquier escrito sobre alguna construcción. Pues bastaría con colocarnos frente a cualquier edificio y describirlo, para comenzar a pronunciar valores muy diversos como, feo, monumental, colorido, exuberante, bello, interesante y un etcétera tan amplio como la propia imaginación. En este sentido, “todos” los valores que pudiéramos ver en una obra de arquitectura funcionan como valores estéticos, incluso aquellos que se proponen más alejados a lo meramente estético, como los valores de corte ecológico tales como la sustentabilidad o sostenibilidad que muchas veces, se limita a la implementación “estética” de muros verdes y celdas fotovoltaicas.

En este punto, la idea de lo estético, parece que nos envuelve inevitablemente como seres racionales que vemos valores en todo lo que nos rodea.

Debería ser muy sencillo entonces, entender los valores que los arquitectos, dicen, se encuentran en sus obras.

Sin embargo, no siempre es así, pues naturalmente, para algunas personas los valores sugeridos por los arquitectos no corresponderán con los valores estéticos personales que se le den a la misma obra de arquitectura.

Es decir, que lo que se denomina belleza, por ejemplo, en el discurso de Luis Barragán, corresponde a una definición personal del arquitecto, que en el mas afortunado de los casos encontrará coincidencias con la definición de belleza de algunas personas, en tanto que otras, la definirán de maneras distintas, aunque no necesariamente opuestas.

Así los valores otorgados a la arquitectura parecen pertenecer en primera instancia a la reflexión personal y a la propuesta que cada arquitecto propone intentando generar retóricas que encuentren concordancia en el criterio de las demás personas, sin que esto signifique que dichos valores sean percibidos exclusivamente por lo que se pretende, “exprese” la propia obra.

Cobra entonces, gran importancia la idea de una retórica discursiva con la que cada arquitecto logre presentar sus obras.

Dicha retorica podría entonces valerse, no solo del discurso literario y la elocuencia, sino como lo hemos visto en los últimos tiempos, puede valerse de fotografías, dibujos, croquis, renders hiperrealistas y un largo etcétera de opciones cercanas a la propaganda y la mercadotecnia.

Con esto no quiero dar a entender, ni acercarme a una discusión de carácter lucrativo que resultaría muy sensible para algunos, pero al mismo tiempo apasionante.

Lo que si pienso necesario apuntar es que dicha retórica puede ser el inicio de un estudio muy interesante con el que se podría conocer, apoyados en el estudio de la estética, las formas con las que

los arquitectos han logrado persuadir y expresar su arte, los medios con los que lo han hecho y las relaciones que dichas expresiones pueden llegar a compartir con otras artes referentes como el dibujo, la fotografía, la literatura o incluso el cine.

Ahora se tratará la estética en lo arquitectónico definida como el “conocimiento de lo sensible”. Definición que también ha sido causante de muchas teorías en torno a las posibilidades de que un edificio “transmita” algo, ya sea un orden, un estilo, o alguna sensación mediante colores, texturas, geometrías etc. Algo similar a lo que, se abordó en el primer capítulo de esta investigación, al retomar la conferencia de Peter Zumthor, donde se plantea una planeación u ordenamiento de lo sensorial mediante lo material. De forma análoga, las teorías estéticas de arquitectos populares, habrán sido planeadas para denotar alguna expresividad o alguna particularidad que los distinguiera de los demás arquitectos, o si no ¿Qué es lo que se valora en los concursos y publicaciones de arquitectura más allá de la estética?

No pretendo señalar, que solo se valore la parte estética de las obras, sino, notar que el juicio estético sigue siendo importante en las valoraciones de la arquitectura aun cuando a veces, se sugiera que dichos valores “plásticos” no son relevantes por tratarse igual que en las teorías estéticas, de conocimientos que parecen derrumbarse al contacto con la multiplicidad de las miradas y juicios personales

Entonces, pensar en el estudio de la estética se vuelve muy importante en el desarrollo de los arquitectos, en el afán de lograr planteamientos críticos, ya sea en favor o en contra de los planteamientos estéticos.

Ahora bien, fundamentar la estética de la arquitectura desde adentro de la historia de la arquitectura. Pensándola como institución humana, tal como lo propuso Scruton para el arte en general. Podría dotar a la estética y en este sentido a la poética de la arquitectura, de la disciplina necesaria para su estudio.

4.2_ Cuestionamientos finales

¿Qué hace que una obra de arquitectura se vuelva un referente estético? Y ¿Qué tiene que ver con ello el hacer de un arquitecto? Tal vez sean preguntas que salgan del alcance de esta investigación e incluso de la propia arquitectura, si pensamos que estamos en una época llena de multiplicidades, pero al mismo tiempo comunicada globalmente. Pensar entonces en un valor estético de la arquitectura parece a veces innecesario o muy variable, aunque otras veces nos sintamos de alguna manera entre las corrientes estéticas que suponemos entender.

¿Existen relaciones entre la poética y la arquitectura? ¿Qué tipo de relaciones? Y ¿Qué podría aportar en lo que se entiende cómo hacer arquitectónico actualmente? Son las preguntas con las que se inició esta investigación y sobre las cuales se reflexiona a continuación.

La primera de ellas, podría responderse con un sí, si tenemos en cuenta que lo que se ha hecho en este trabajo es encontrar relaciones entre dichos términos, es decir, que si existen relaciones textuales que hablan de una poética en arquitectura.

Ahora, el otro tipo de respuesta. La que estaría dirigida hacia las relaciones profundas en cuanto al significado desarrollado en la investigación, pienso que es mejor contestarla con la respuesta a la segunda pregunta, o sea con los tipos de relaciones detectadas.

La primera de estas viene de pensar la arquitectura como un hacer artístico, la arquitectura considerada como una de las artes por diversos autores en distintas etapas históricas en las que se pensaba en el arte como un ejercicio de imitación o mimesis de la realidad. Termino que, habrá que decirlo, es rescatado de un escrito titulado “arte poética” lo que hace muy sugerente la utilización inmediata, por decirlo de alguna manera, del término poética.

Se habla entonces de una relación histórica que se le ha dado no solo a la arquitectura sino a las artes en general y que será en Paul Valery, donde se habrá detectado otra relación que tal vez parezca evidente, pero que tuvieron que pasar muchos años para que alguien escribiera que la poética se refería a las reflexiones que se hacen entorno a la obra propia y a el arte en general. En este sentido, también se pueden encontrar diversas poéticas en la arquitectura, diversas formas de hacer (poiein) lo arquitectónico. Pero ¿qué hace el arquitecto, si nos apegamos a la deducción inicial de que el arquitecto está relacionado con la construcción de edificios?

Estaríamos falseando a la definición de poética si pensamos que los que hacen la obra son los arquitectos y no los constructores, las maquinas o inclusive, en menor medida los ingenieros. Pues no es común observar a los arquitectos apilando ladrillos o manejando las grúas que colocaran las trabes de acero. Incluso aunque lo hicieran, y si es posible utilizar la idea de poética, estarían participando en una poética colectiva.

La otra opción que se podría pensar, hace el arquitecto, sería un hacer “intelectual”, o sea aquello que está relacionado con participar en planear, proyectar, organizar etc. La idealización de un edificio o una ciudad. Pero hemos visto que, en la actualidad, difícilmente se encuentra un arquitecto que trabaje solo y aislado de toda influencia para proponer “grandes ideas” de arquitectura, por lo que también el proyectar o planear edificios y ciudades es un hacer colectivo. Hablemos entonces de una poética colectiva en la que los créditos de una construcción son iguales para todos los hacedores.

En tanto a la posibilidad de seguir creyendo en “las grandes ideas que revolucionan la arquitectura” provenientes de arquitectos con una “alta sensibilidad del sentido estético”. Si volvemos a las reflexiones sobre la estética, personalmente, interpretaría que lo que hacen o hicieron dichos arquitectos ha sido tomar valores y/o teorías como las que se abordaron durante esta investigación y que desde un juicio personal hayan considerado óptimas para ser construidas, ayudándose de asociaciones materiales e incluso intelectuales que ayuden a reforzar y a construir dichas teorías.

Tal vez en este punto valdría la pena volver al pensamiento de Heidegger cuando propone que todo es texto y la poesía es una forma de sabernos como entes que existen en el mundo. Pues en este sentido, parece interesante pensar las obras de arquitectura y las obras de arte en general, como un conjunto de

palabras (planos, dibujos etc.) reunidos, que intentan materializarse. Un conjunto de ideas que resultaría interesante leer y comparar con lo producido, para tratar de identificar si el resultado final; aquel que me ha gustado y que de alguna manera me hace “sentir algo”, tiene que ver con la poética de las ideas de un personaje, con la poética del trabajo de una colectividad o con la poética del azar.

La tercera y última pregunta que ha servido como motor para la investigación, me parece que ya podría haber encontrado algunas respuestas en párrafos anteriores, sin embargo, es interesante complementarla pensando en la poética dentro de lo que se denomina como arte en nuestros tiempos. Una categoría en la que se han incluido expresiones como los videojuegos o la pornografía y en la que algunas veces, la arquitectura, podría parece ya no encontrar cabida.

Tal vez habrá que conocer más sobre los procesos artísticos, las retóricas y las materialidades expresivas más nuevas, para saber más o menos por donde se encuentra esa palabra tan utilizada y al mismo tiempo tan ignorada, como lo es la poética. Tratando siempre de pensar en las posibilidades para aportar algo más en el hacer arquitectónico contemporáneo.

Bibliografía

- Abagnano, N. (1961). *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de cultura económica.
- Alonso de los ríos, S. (2015). *Materialidad poética. Arquitectura suiza en el entorno de los Grisones 1992-2004*. (Tesis doctoral). Universidad politécnica de Madrid, España.
- Amann V, B. (2014). *La crítica poética como instrumento del proyecto de arquitectura* (tesis doctoral). Universidad politécnica de Madrid, España.
- Asensio, A. (16 de diciembre 2013). *El discurso de la arquitectura y el arquitecto adorado/Luis Barragán*. AAAA Magazine. Recuperado de <https://theaaaamagazine.com/2013/12/16/el-discurso-de-la-arquitectura-y-el-arquitecto-adorado-luis-barragan/>
- Beristáin, H. (1985). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Argentina: Siglo XXI editores.
- Canclini, N. (1979). *La producción simbólica, teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI editores.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Biblioteca románica hispánica, Gredos.
- Eggers Lan, C. (1986). *Platón. Vol. IV: República*, Traducción. Madrid: Colección Clásica Gredos.

- Ferrater M.J. (1964). *Diccionario de filosofía*. Quinta edición, tomo II. Argentina: Ed. Sudamericana.
- Flores, L. (2011). Entrevista. *La autopoiesis en arquitectura*. Revista “*De arquitectura*”. Chile. Recuperado de. <https://www.patrikschumacher.com>
- Francastel, P., Assunto, R., Argan, G. C., Tafuri, M., Teyssot, G. (1987). *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. España: Akal bolsillo.
- Gadamer. H. G. (1980). *La dialéctica de Hegel*. España: colección teorema, Catedra.
- García Yerba, V. (1974). *Aristóteles. Poética de Aristóteles*, Edición trilingüe. Madrid: Biblioteca románica hispánica Gredos
- Harnecker, M. (1968). *Los conceptos elementales del materialismo histórico (versión corregida y ampliada. 1984)*. México: Siglo XXI, editores.
- Hegel, G.W.F. (1832). *Lecciones de estética vol. I*. España: Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1992). *Arte y poesía*. Argentina: Fondo de cultura económica.
- Maturana, R, H. y Varela, G, F. (1994). *De máquinas y seres vivos: la organización de lo vivo*. Chile: Editorial universitaria, LUMEN.
- Méndez, A, C. (3 de septiembre 2013). *Arquitectura y poesía en Joan Margarit*. Recuperado de *Arquitectura y Urbanismo*, vol. XXXIV, no 3.

- Miranda, A. (1999). *Ni robot ni bufón, manual para la crítica de arquitectura*. España: Frónesis catedra (Universidad de valencia).
- Montaner, J., Chilet, B. (2016). *Las artes reducidas a un único principio, charles Batteux*. España: PUV.
- Montaner, J. (2002). *Las formas del siglo XX*. España: Gustavo Gili.
- Montaner, J. (1997). *La modernidad superada*. España: Gustavo Gili.
- Muntañola, J. (1981). *Poética y arquitectura*. España: Anagrama.
- Real academia española (2017), *Diccionario de la lengua española*. <http://www.rae.es/>.
- Schumacher, P. (2010). *The Autopoiesis of Architecture, Volume I, A New Framework for Architecture*. Londres: John Wiley & Sons Ltd. Recuperado de. <http://www.patrikschumacher.com/index.htm>. (mayo-2018)
- Scruton, R. (1983). *La experiencia estética*. México: F.C.E.
- Valery, P. (1957). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- Zumthor, P. (2006). *Atmosferas*. España. GG.

Agradezco

A mi madre, por enseñarme a creer y a soñar.
A mi padre, por motivarme a materializar lo soñado.
A mi hermana Barbara por acompañarme siempre.
A mi hermano Jorge por la confianza y el apoyo.

A todos los amigos y compañeros que escucharon
y se prestaron a largas conversaciones sobre ideas
poéticas y no poéticas.
Especialmente a Carlos, Beto, Tala, Dahni y Ambar.

A Adrián Baltierra, por ser ejemplo de compromiso
y pasión en el ejercicio de la investigación y la
docencia.
A Emilio Canek, por impulsar el seminario (teórico)
de titulación en el taller y por las recomendaciones
de textos interesantes.
A Mauricio Durán, por motivarme a terminar este
trabajo.
A Paulina, por la disponibilidad y los comentarios
oportunos.

