

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO FACULTAD DE ARQUITECTURA
TALLER MAX CETTO

ARQUETIPOS

Y

ARQUITECTURA

LA IDENTIFICACIÓN DE PATRONES ARQUETÍPICOS EN EL PROGRAMA
ARQUITECTÓNICO.

TESIS TEÓRICA QUE, PARA OBTENER EL TÍTULO DE ARQUITECTO, PRESENTA:
AXEL MARÍA HERRERA LUNA

ASESORES:

ARQ. RICARDO PINELO NAVA
MTRA. AURIBEL VILLA AVENDAÑO
MTRO. LUIS EDUARDO DE LA TORRE ZATARAIN

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, MARZO 2024





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.

“Entonces tuve un momento de extraordinaria lucidez, en el cual abarqué con la mirada el camino seguido hasta allí. Pensé: ahora posees la clave de la mitología y tienes posibilidad de abrir entonces todas las puertas que dan a la psiquis humana inconsciente. Pero entonces alguien susurró en mí: «¿Por qué abrir todas las puertas?». Surgió entonces la cuestión de qué era lo que yo había logrado hasta entonces. Había explicado los mitos de los pueblos primitivos, había escrito un libro sobre los héroes, sobre el mito en el que desde siempre vive el hombre. «Pero, ¿en qué mito vive el hombre de hoy?». «En el mito cristiano, podría decirse». «¿Vives tú en él?», me preguntaba. Si debo ser sincero, no. No es el mito en el que yo vivo. «¿Entonces ya no tenemos mito?». «No, al parecer ya no tenemos mito». «¿Pero cuál es, pues, tu mito, el mito en que tú vives?». Entonces me sentí a disgusto y dejé de pensar. Había llegado al límite.” (Jung, 1966).

Índice

Prólogo

3

Introducción

7

Revisión literaria:
Patrones
arquitectónicos

15

Revisión literaria:
Arquetipo

77

Revisión literaria:
Arquetipo jungiano

85

Análisis del marco
teórico

95



Primer efecto en
la arquitectura: El
enfoque formal

107



Segundo efecto en
la arquitectura: El
enfoque tipológico

117



Tercer efecto en
la arquitectura:
El enfoque
arquetípico y el
revolucionario

121



Cuarto efecto en
la arquitectura: El
enfoque elemental

129



Conclusión

137



Bibliografía

141



Prólogo

Fig. 1. Tonantzin-Guadalupe. Ejercicio del diplomado. Se identificó la Basílica de Guadalupe como edificio poseedor del arquetipo de la madre. El festival que se realizaba en el Cerro del Tepeyac, trascendió la religión católica logándose un sincretismo con la Virgen de Guadalupe.

Mi formación en la Facultad de Arquitectura tuvo un comienzo entusiasta con las materias del Taller de Arquitectura sumamente ligadas entre sí, empalmándose dinámicamente; sin embargo, en el tercer año de la carrera, la desintegración y desvinculación entre las asignaturas del bloque era muy evidente; a pesar de que los datos recolectados en el Taller de Investigación pasaban por un proceso de análisis que acotaba los parámetros del ejercicio, identificaba las oportunidades y planteaba la estrategia para generar alternativas de diseño, en el Taller de Proyectos se optaba por alejarse poco a poco de estos parámetros, hasta que el concepto se convirtiese en un cascarón vacío, ajeno a la investigación; más importante aún, el Programa Arquitectónico, lejos de ser un producto de la investigación, era tan solo un listado estándar de requisitos incuestionables, impuestos por los docentes para facilitar la revisión de todos los proyectos del aula, formando en mí una inquietud acerca de la rigidez y ‘estancamiento’ del Programa Arquitectónico, razón por la cual realizo esta investigación, cuyo propósito es reflexionar acerca del origen de los espacios, y hacia dónde van, en el sentido de qué espacios se necesitan, a través del entendimiento de los arquetipos, los cuales se convirtieron en mi materia de estudio.

Mi interés por los arquetipos nace de mi fascinación por las historias, los mitos y las leyendas, que jugaron un papel importante en mi vida desde muy temprana edad, aunque por otro lado, también fue producto de una intriga nacida en el diplomado “La Percepción del Usuario en el Diseño de Espacios Habitables” impartido en la Facultad de Arquitectura en el año 2013, durante el inicio de la segunda mitad de mi carrera.

La singularidad de este diplomado fue que en la mayor parte de las sesiones, las ponencias no fueron impartidas por arquitectos, sino por maestros y doctores de una gran gama de disciplinas, tales como filosofía, economía, sociología e incluso psicología y psiquiatría; cada ponente expuso cómo es que se aborda el estudio del espacio desde el punto de vista de su materia. Fue en una de estas ponencias en la que se revisaron los arquetipos de Jung y se realizó un ejercicio en el que se debía pensar en un objeto arquitectónico que funcionara a través de un arquetipo, gestando de esta manera la idea de que al usarse arquetipos en el diseño arquitectónico se podría generar un impacto favorable en los habitantes. Puesto a que los arquetipos son principios universales y perpetuos se convertirían, por así decirlo, en las garantías para jamás errar en la producción arquitectónica.

En un inicio me planteé como meta encontrar estas garantías, pero mis propósitos distaban de encontrar elementos arquetípicos o de establecer estándares; posteriormente me aboque a hilvanar los mitos de la creación para identificar elementos arquetípicos en la ciudad, pero más importante las justificaciones arquetípicas de los elementos de ésta. Sin embargo, esta meta se alejaba de la teoría arquitectónica y parecía ser, más bien, un estudio antropológico.

Finalmente mis asesores hicieron darme cuenta que los propósitos de mi tesis debían tener una repercusión mucho más notoria en la arquitectura, pues un estudio que involucrase arquetipos, resultaría muy atractivo, no sólo porque se trate de un campo casi inexplorado, sino porque puede auxiliar a la resolución

de cuestiones simbólicas, de estética, técnica, así como de estilo, etc. Por lo que el trabajo fue encaminado a la postura final, la cual mantiene que ningún edificio, construcción o programa arquitectónico es absoluto, todo se encuentra en un cambio constante, en una evolución no biológica, sino memética¹.



Fig. 2. Dualidad y antagonía. En una leyenda náhuatl ellos originaron al mundo al pescar al monstruo de la tierra, Cipactli, del océano primigenio.

Fig. 3. Contra la profesía. Edipo es abandonado al nacer, pues una profesía dice que matará a su padre y se convertirá en el nuevo rey. Posteriormente es rescatado por un pastor y sellando el destino de ambos personajes.

Fig. 4. El refugio en natura. Los gemelos Rómulo y Remo siendo amamantados por una loba. Al crecer los gemelos harían justicia y fundarían su propia ciudad.

Fig. 5. El viejo sabio. Merlín fue un poderoso mago y consejero del rey Arturo que se convertía en el monarca ideal tanto en la guerra, como en la paz.

Fig. 6. La tragedia del héroe. Al perder a su igual, Enkidú, el rey de Ur, Gilgamesh, decide embarcarse solo en la búsqueda de la fuente de la juventud.

Fig. 7. La pelea contra el mal. Rama, príncipe exiliado, se enfrenta al demonio Ravana y es ayudado por los monos para salvar su ciudad.

Fig. 8. La fundación de la ciudad. El templo de Edfu, originalmente Uetyeset-Heru, 'El lugar donde Horus es adorado' en el Alto Egipto esta situado donde se libró la batalla entre los dioses Horus y Set.

Nota: Este documento empezó a desarrollarse cuando el Plan de Estudios 99 aún estaba vigente, dos años antes de que el Plan de Estudios 2017 se instaurara. Pese a que la justificación de este tema se sustenta en una crítica al plan de estudios anterior, no quiero dejar de invitar al lector a que le de una oportunidad a este material y a las inquietudes aquí expuestas. Aún cuando no esté de acuerdo con el modelo que presento, puede utilizarlo como un ejercicio para aproximar dos disciplinas diferentes. No obstante, si el lector posee un carácter inquisitivo, quizás pueda empatizar con lo aquí desarrollado, y comprobar su vigencia a partir del cuestionamiento del papel del arquitecto en su respectiva época.

Dichas inquietudes, son las mismas que me han motivado a retomar el proceso de titulación, después de nueve años de haberlo rezagado. Por otro lado, se ha presentado el auge de las Inteligencias Artificiales, que aparentemente amenazan el quehacer arquitectónico, o al menos los flujos de trabajo como se han desarrollado en los últimos cuarenta años, lo que me ha urgido a publicar esta tesis de una vez por todas, para seguir desarrollando otros materiales que vayan en la misma línea, pero que se puedan despegar de una trabajo a nivel licenciatura.



Introducción

La presente tesis tiene como meta propiciar la reflexión sobre el concepto 'arquetipo' y su relación con la arquitectura, partiendo de la idea de que: a pesar de que los productos de la labor arquitectónica son manifestaciones de fenómenos culturales, propios de sus circunstancias, y por tanto sistemas complejos, también tienen un denominador común trascendental, el cual alude al origen y razón de ser de la arquitectura, es decir, aquello que motivó al ser humano a construir y seguir construyendo.

Con esta investigación persigo asentar una postura con una visión que se aproxime a la sofisticación de las necesidades instintivas del ser humano y a las soluciones espaciales que se han desarrollado para satisfacerlas. Infiriendo por 'sofisticación de necesidades instintivas' a todas las actividades que el ser humano desarrolla en una sociedad, entendiéndolo de que éstas han surgido a partir de un proceso evolutivo en el que la satisfacción de una necesidad primigenia conlleva a una nueva antes no identificada _debido a la carencia de su prioridad_ despertando, a cada necesidad concretizada, racionalizada y cubierta, nuevas inquietudes cuyas convicciones, ideales y aspiraciones sean más complejos que las de su predecesor, escalando así la pirámide de Maslow².

Fig. 9. La dicotomía entre la Choza Primitiva y la Ciudad. Los primeros asentamientos humanos fueron simplemente refugios para protegerse del clima y los elementos. Con el tiempo, estos asentamientos se convirtieron en ciudades y los refugios se convirtieron en templos, palacios y otros edificios. A medida que la civilización avanzaba, surgieron nuevas necesidades, cada vez más complejas, y tanto la arquitectura como las ciudades evolucionaron para satisfacerlas.

El conflicto que establezco se encuentra en la aproximación al Programa Arquitectónico. Es decir, si un objeto arquitectónico surge para resolver un problema, es en el programa donde deben verse todas las estrategias para resolverlo, no debe ser sólo un listado de requerimientos con el que se puede iniciar una composición, sino un problema de diseño en sí mismo, cuya resolución determina la habilidad del arquitecto para crear espacios innovadores, alejados de una solución estándar, rígida, inmutable y predecible.

Diseñar un Programa Arquitectónico es una tarea del Taller de Arquitectura, por lo que su instrucción no sólo debe estar muy ligada a este bloque de asignaturas, sino que es ahí donde debe ser instruida.

El Taller de Arquitectura está estructurado por tres de las cinco áreas del conocimiento que el Plan de Estudios del 99 conformó en su mapa curricular. Éstas tres, como el plan lo indica «constituyen el conjunto de posibilidades académicas, prácticas educativas, y conocimientos mediante los cuales se ha organizado tradicionalmente la enseñanza de la arquitectura»³ o como yo lo llamo 'el dogma tradicional de la arquitectura':

- Área de Proyecto
- Área de Teoría, Historia e Investigación
- Área de Tecnología

Mi intriga sobre el Programa Arquitectónico se remite, en un inicio, al Área de Proyecto. En el Plan de Estudios del 99 se indica que su actividad «es la principal característica de la profesión arquitectónica, la cual es descrita como el planteamiento y resolución de las contradicciones entre los requisitos y condiciones de un problema arquitectónico, prefigurando las características de uso, expresión y realización de objetos urbano-arquitectónicos que respondan a las demandas sociales, dentro de un medio físico y cultural, y un momento histórico determinados»⁴. Es decir, que la realización de proyectos arquitectónicos a partir de la confrontación entre lo que el usuario o el núcleo social necesitan, y la realidad espacial en la que se encuentra(n), es el papel principal de la profesión, por lo que mi intriga sobre la elaboración de Programas Arquitectónicos revolucionarios se halla justo en la determinación de dichas necesidades y su establecimiento como requisitos.

Sin embargo, dentro de las actividades académicas del Área de Proyecto, está la coordinación de los talleres de Proyecto, Representación Gráfica y Geometría, y dentro de los cursos selectivos que el área ofrece, se encuentran tres clases de asignaturas, las orientadas hacia la representación gráfica y a la geometría (con trece materias), las que tienen una orientación multidisciplinaria hacia las ciencias sociales (con cinco materias), y finalmente las que están orientadas hacia el diseño, ya sea de espacios muy específicos o de maneras muy particulares (con cuatro materias, sumando un total de ventidós⁵). Por lo que el Plan de Estudios 99 enfoca el 59% de sus asignaturas selectivas y dos talleres del bloque a la comunicación de

ideas a través de medios bidimensionales y tridimensionales en escala reducida para el entendimiento del espacio, al mismo tiempo que se encarga de adentrar la principal actividad de la profesión, a partir de una sola asignatura del bloque de taller, con ayuda de las diferentes interacciones que pueda tener con las demás áreas, con las cuales se auxilia para ilustrar en el ámbito de la realización de Programas Arquitectónicos, pues el tema en cuestión es impartido en la asignatura de Teoría III que pertenece al Área de Teoría, Historia e Investigación, y cuyo temario del asunto en cuestión es el siguiente:

2. Planteamiento de un programa arquitectónico

2.1 Qué y cómo se origina: su objeto de conocimiento, su territorio

2.2 El marco teórico de referencia. Definición de la secuencia temática y selección de fuentes. Compilación de materiales

2.3 Redacción de la descripción, explicación e interpretación del problema investigado⁶

Si bien este temario no satisface mis intrigas sobre el Programa Arquitectónico, debido a que no especifica nada sobre la transformación de necesidades en requisitos, ni la transformación de estos en los estándares obsoletos a los que me quiero enfrentar, tampoco fue de relevancia en mi carrera debido a que ninguna asignatura de Teoría que cursé obedeció al programa propuesto en el Plan de Estudios, sino que los docentes hicieron uso de su libertad de cátedra, impartiendo los temas que ellos consideraron equivalentes o de mayor prioridad, y en el caso de Teoría III, no me fue instruido el tema en cuestión.

Lejos de criticar el Plan de Estudios y a la libertad de cátedra, creo que esta es una oportunidad para cuestionar el aspecto rígido del Programa Arquitectónico



Fig. 10. Crisis de la Arquitectura. La tensión entre la perfección de la arquitectura y la imperfección de la ciudad viva que alberga a los entes que adaptan el diseño original del arquitecto. La visión idealista y arrogante de la arquitectura como obra de arte intocable y perfecta, en un contexto vivo y cambiante, adaptado a las necesidades y deseos de los habitantes.

como siempre me fue planteado en el Taller de Proyecto, en el cual se convenían los requisitos que los objetos arquitectónicos debían cumplir, sin que el estudio previo desarrollado en el Taller de Investigación tuviese mayor participación. Formulando este tipo de críticas es como se dan los cambios y eso es lo que persigo con esta tesis: una revolución en la concepción del espacio, a partir del conocimiento del principio que lo origina, llámese a este: 'arquetipo'.

El arquetipo, como lo abordo en esta investigación, proviene de los estudios de Carl Gustav Jung. La razón por la cual arranqué mi investigación desde la teoría de la Psicología Analítica de Jung, es porque maneja conceptos que van más allá del conocimiento inmanente o intrínseco; ideas que refieren a un bagaje de información que viene, por decirlo de alguna manera, programado en todas las mentes humanas, por lo que de acuerdo con esta teoría, los patrones de comportamiento humano, incluyendo la tendencia a la modificar el entorno, no son resultado de intercambios de información entre culturas, sino que surgen desde lo más profundo del ser humano, en todas las civilizaciones, es decir, del inconsciente colectivo. Lo cual nunca antes se ha vinculado con la Arquitectura desde un enfoque de programación arquitectónica.

Al enfocarse completamente en el inconsciente, Jung pertenece a la primera de las cuatro fuerzas de la psicología, el psicoanálisis. Pero además resulta uno de los pilares de la tercera y cuarta fuerzas: la humanista, que atiende aspectos como el desarrollo personal y el potencial humano, y la transpersonal, que agrega a este desarrollo la autorrealización del espíritu. Ambas más recientes y trascendentales que la segunda fuerza de la psicología: la conductista, que se enfoca en las reacciones que se obtienen a causa de determinados

estímulos, y con la cual la teoría arquitectónica ya tuvo contacto durante el siglo pasado a través de la psicología ambiental⁷.

Para efecto de esta tesis, se entiende a la arquitectura como un patrón de comportamiento que auxilia a otros patrones de conducta, a su vez que los representa por medio de las técnicas desarrolladas y perfeccionadas por cada grupo humano. Estas técnicas repercuten en el estilo, es decir, en la 'manera de hacer' de cada grupo humano y por lo tanto responden a su propio contexto. El arquetipo no se halla en el estilo, pues este pertenece exclusivamente al grupo humano que lo desarrolla. Los arquetipos son los patrones de comportamiento universales y perpetuos a los que la especie humana opta para sobrevivir, entre ellos la misma arquitectura.

Para la construcción del marco teórico de esta tesis, se efectuó una revisión bibliográfica, presentada en el primer capítulo, en la que se incluyen artículos y ensayos relacionados con arquetipos y patrones arquitectónicos, ordenados en cinco etapas cronológicas:

- Etapa de concepción y pérdida de la idea, en la cual destacan los autores Quatremère de Quincy (1788-1825) y Durand (1802-05).
- Etapa de contraposición, en la se encuentran Le Corbusier (1933) y Klein (1934).
- Etapa de restauración y reinterpretación, en donde se distinguen Argan (1961), Colquhoun (1967) y Kahn (1967).
- Etapa de discusión de ideas, donde sobresale Vidler (1976), Allsopp (1977) y Moneo (1978).
- Etapa de revisión y concepciones actuales, en la que resultan preponderantes Ábalos (2000), Ortiz (2007) y Koolhaas (2014).

Ante concepciones e ideas tan dispersas y distantes entre sí, se proporcionan dos marcos teóricos más, en el segundo y tercer capítulo, esta vez para acercar al lector a los conceptos originales de la palabra 'arquetipo', con la intención de re-contextualizar su noción del término, no con el objetivo de corregir los conceptos y patrones presentados en la revisión anterior, sino para complementarlos y generar una teoría de programación arquitectónica unificada.

En el segundo marco teórico se muestran los diferentes contextos del término de una manera general, mientras que en el tercero se expone de manera particular la propuesta de Jung presentada en los libros "El hombre y sus símbolos" (1964) y "Arquetipos e inconsciente colectivo" (1933-1955); describiendo la estructura que conforma la psique humana, ahondando en el concepto de "inconsciente colectivo"; se describen las características de los arquetipos y los patrones de comportamiento, proveyendo ejemplos para su mayor entendimiento.

Posteriormente se asientan las bases para desarrollar la síntesis de todos los autores presentados en el primer capítulo. Para esto, se han clasificaron según el propósito de su estudio en seis enfoques diferentes y después se han evaluado las interacciones con el Programa Arquitectónico, así como con los Arquetipos, para finalmente presentar los parámetros a desarrollar.

- El enfoque analógico ofrece soluciones espaciales basadas en estándares para su reproducción.
- El enfoque taxonómico que describe grupos, clases y categorías en la que los elementos comparten características semióticas similares.
- El enfoque segmentativo, que fragmenta al objeto arquitectónico en diferentes elementos, para su análisis.

- El enfoque estructuralista proyectista que identifica constantes en un marco teórico espacial, con el propósito de proyectar objetos arquitectónicos que dialoguen con los existentes.
- El enfoque estructuralista analítico que identifica constantes con el propósito de analizar arquitectura en su contexto espacial y temporal.
- El enfoque original que remite a la razón de ser de todas las cosas y visualiza al fenómeno arquitectónico como el reflejo del pensamiento y la cultura.

En el último capítulo se consolida la teoría de programación arquitectónica, a través de la presentación de la síntesis creativa de los seis enfoques en cuatro efectos que tienen los arquetipos sobre la arquitectura. Conduciendo así, a una visión completa de la actuación de la arquitectura en la vida del ser humano. La cual contempla la arquitectura como una tendencia humana que auxilia a otras, convirtiéndolas en representaciones arquetípicas traducibles en tipologías arquitectónicas; cómo se rompen estas tipologías, y cómo se revolucionan de igual manera que el arquetipo de la arquitectura se renueva conservando su esencia.

1 'meme', abreviación de 'mimeme' (del griego μίμημα "cosa a imitar") concepto de discusión sobre los principios evolutivos en la explicación de la propagación de ideas y fenómenos culturales, Dawkins, 1989.

2 La cual se refiere a la jerarquización de necesidades básicas o fisiológicas, necesidad de protección o seguridad, necesidad de pertenencia, necesidad de prestigio o estima, necesidad de conocimiento y estética, y necesidad de autorrealización, Maslow 1943.

3 *Plan de Estudios 99*, 1998

4 Cabe señalar que en este párrafo, se denota el carácter tradicional de la enseñanza de la arquitectura, refiriendo la característica de 'uso' al principio vitruviano de *utilitas*, la 'expresión' a *venustas*, y la 'realización' a *firmitas*. Ibid.

5 "Horarios de la carrera de Arquitectura, Periodo 2017-1", 2016

6 *Plan de Estudios 99*, 1998

7 Así encontramos que dos de las asignaturas selectivas del Área de Proyectos, con orientación multidisciplinaria hacia las ciencias sociales son Psicología Ambiental y Psicología Ambiental II, "Horarios de la carrera de Arquitectura, Periodo 2017-1", 2016.

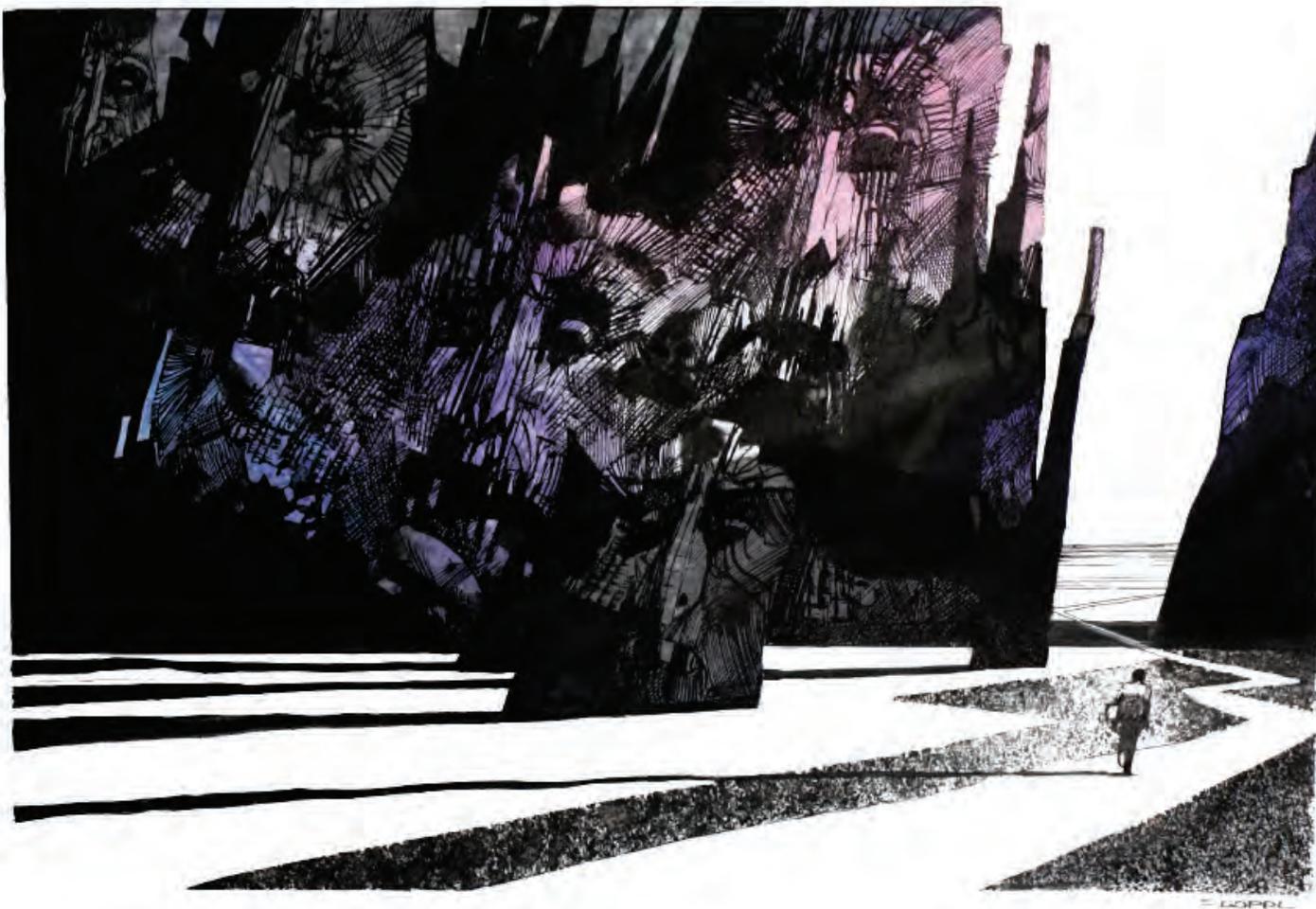


Fig. 11. ¿Patrón o Pareidolia?. A veces nuestra percepción de la realidad puede jugar trucos con nuestra mente. Nuestra interpretación de los patrones puede ser influenciada por nuestras expectativas y prejuicios.

Marco Teórico



Revisión literaria: Patrones arquitectónicos

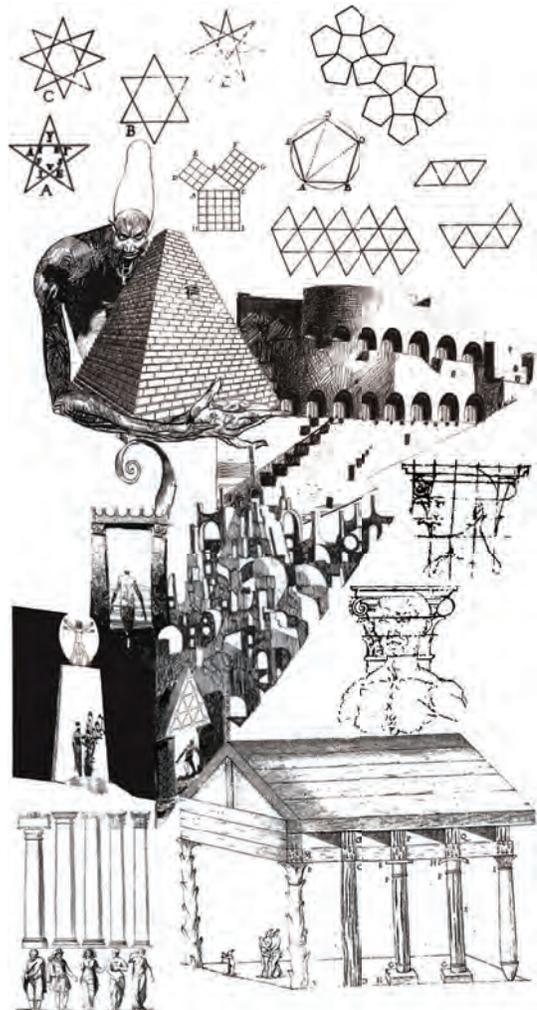
La expresión 'arquetipo' proviene del latín *archetypum*, que a su vez, deriva del sustantivo griego ἀρχέτυπον (*archetupon*), cuyo adjetivo está compuesto por el prefijo αρχή, (*arjé*), 'fuente', 'principio' u 'origen', y el sufijo τυπος, (*typos*), 'impresión', 'patrón' o 'modelo'; por lo tanto se refiere al "patrón original de cuyas copias son hechas", lo cual resulta atractivo para describir una variedad de conceptos arquitectónicos.

El significado literal de la palabra, puede arrojar una gran variedad de temas, tales como los sólidos platónicos, los patrones que integraban a los elementos de la naturaleza; las medidas mágicas, como el codo del faraón o el estadio romano, que servían como referencias convenidas para calcular distancias; los axiomas geométricos de Pitágoras y Euclides, que representan las bases para comprender el espacio; los diferentes módulos como la espiral áurea o el tetraktys, que servían para componer ordenadamente; incluso los tratados de arquitectura podrían considerarse arquetipos, si son supuestos como los modelos que proponen los dictámenes, o en este caso, las órdenes que conforman a la arquitectura.

La revisión que a continuación se muestra, es una recopilación de diferentes autores, que se dedicaron a señalar los diferentes patrones arquitectónicos.

Fig. 12. Patrones arquitectónicos. La figura del arquitecto se interpone ante la ciudad, ante la cabaña, ante la cambiante adaptación de los llamados usuarios, los habitantes, los individuos con deseos, aspiraciones y sueños.

Fig. 13. Arquetipo en Arquitectura. Patrones en tratados como los sólidos platónicos, el triángulo pitagórico, las proporciones humanas, las órdenes clásicas brotando de la naturaleza.



Etapa de concepción y pérdida del arquetipo

El movimiento de la Ilustración se expandió hacia la arquitectura, provocando que a través de su lenguaje se incitara al pueblo a seguir un camino de ética, razón y moral, desligando el carácter religioso de los edificios importantes.

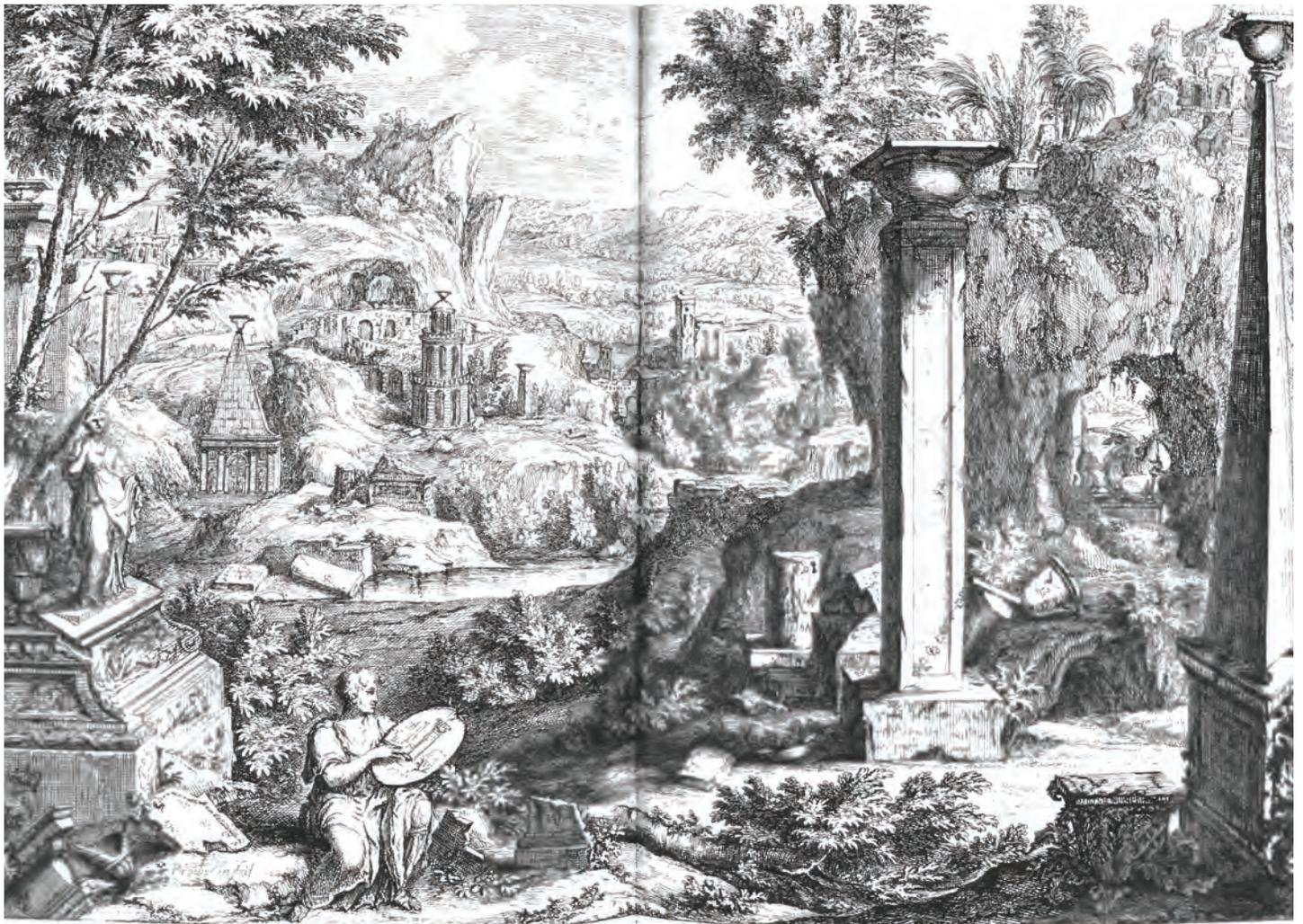
Pensadores como Rousseau y Locke, quienes estaban motivados por las ideas del hombre en su estado natural y los derechos que le correspondían, contagiaron a autores como Marc Antoine Laugier (jesuita francés considerado como el padre del Naturalismo) a encontrar el origen de la arquitectura en la naturaleza, y haciendo un paralelismo con los conceptos del hombre libre, exhortó a cesar con los elementos ornamentales, para que sólo quedasen aquellos que trabajaran estructuralmente, sin apariencias y acordando una decoración honesta que concordara con el edificio, e incluso a retomar las antiguas ordenes griegas y romanas. En el “Essai sur l’architecture” [Ensayo sobre la arquitectura] que publicó en 1752, recurría a la metáfora de ‘la choza primitiva’ o ‘cabaña rústica’ para insinuar el uso de las columnas, arquivoltas y frontones clásicos.

La Ilustración también reformó la enseñanza de la doctrina arquitectónica. Jacques François Blondel (profesor de la Academia Real de Arquitectura Francesa) en su obra “Cours d’architecture” [Curso de arquitectura] de 1771, enlistaba todos los edificios del repertorio arquitectónico de aquel momento y sus características de la misma manera en la que en las ciencias naturales los teóricos naturalistas clasificaban a las especies animales en órdenes y géneros, de tal manera que divulgaba el programa arquitectónico y el carácter correspondiente de cada edificio, pues cada uno debía reflejar, mediante su aspecto, el uso al que estaba destinado, a través de su primera impresión.

Para Blondel los edificios, como las especies animales, se entendían a través de su fisonomía, y debido a esto, sus atributos debían corresponder a un lenguaje iconográfico ya establecido.

Fig. 14. La choza primitiva. Marc-Antoine Laugier hace una analogía de la choza primitiva de Vitruvio.





L'Origine des Chapiteaux des Colonnes.

Fig. 15. El origen de los capiteles.



Fig. 16. El origen de la orden francesa desarrollada.

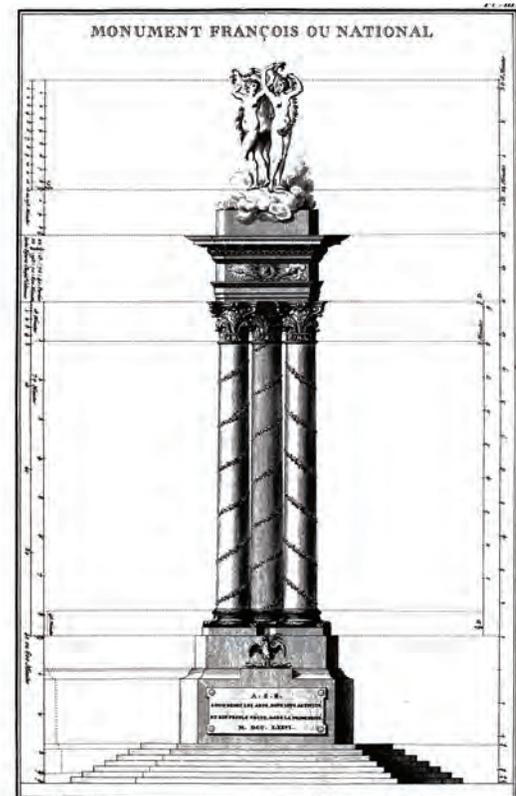
El término más frecuente para describir estos patrones, es en realidad el sufijo 'tipo', sin embargo, Laugier no lo utilizó para describir al primer modelo de refugio que dio lugar a los siguientes, así como tampoco fue el término que Blondel usó para referirse a las diferentes clases de edificios.

Anthony Vidler, arquitecto, crítico, historiador y catedrático de la escuela de arquitectura Irwin S. Chanin de la Cooper Union de Nueva York, explicó en 1977 a través de su obra "The idea of type" [La idea del tipo] que para los materialistas de mediados del siglo XVIII el término 'tipo' aún conservaba un aire arcaico y de misticismo religioso alejado de la ciencia, mas sus connotaciones de ley o principio universal permitieron que palabra gradualmente fuese adoptada en

la arquitectura, por lo que a finales del siglo Ribart de Chamoust, arquitecto y escritor francés, pudo hacerse del término en su obra "L'Ordre François trouvé dans la Nature" [La orden francesa encontrada en la naturaleza].

En este tratado, Chamoust publicó sus hallazgos incentivados por una nueva orden de inspiración clásica, la cual no sólo debía cumplir con los alegatos de Laugier, sino que tenía que transmitir valores al pueblo francés.

Esta cuarta orden clásica está formada a partir de la agrupación de tres árboles convertidos en columnas, trasladando valores de la mitología griega y celta a tres cualidades francesas Magnamité, Affabilité y Générosité [Magnanimidad, Bondad y Generosidad],



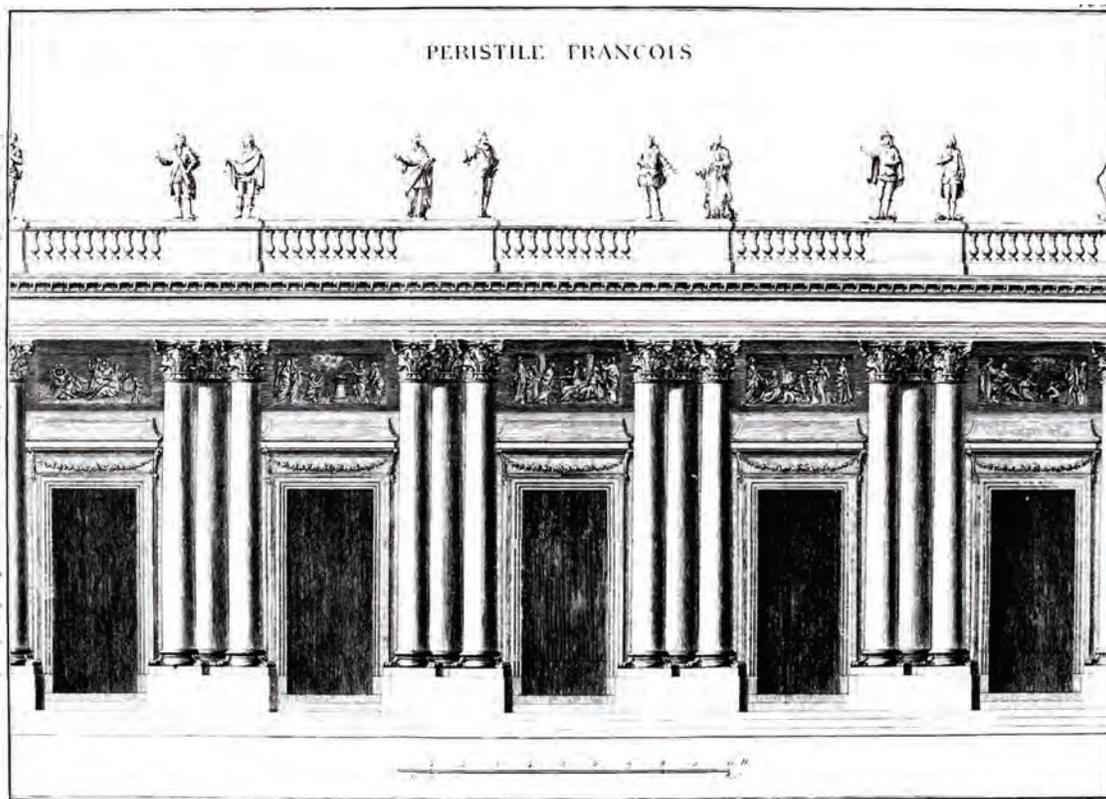
fusionando el carácter simbólico del triángulo con el modelo del templo identificado por los materialistas.

[...] Quiero decir con esta palabra tipo, las primeras tentativas del hombre para someter a la naturaleza, reproducirla oportuna a sus necesidades, adecuándola a sus usos, favoreciéndola a sus placeres. Los objetos perceptibles que el Artista elige con justicia y razonamiento en la naturaleza de la luz y aseguran al mismo tiempo el fuego de su imaginación, los llamo arquetipos [...]'.

Fig. 17. La Órden Francesa. La cuarta orden clásica está formada a partir de la agrupación de tres árboles convertidos en columnas. Encontrando el carácter simbólico del triángulo y el modelo del templo identificado por los materialistas.

Fig. 18. Monumento Nacional. La orden francesa coronada por las tres Gracias griegas que Chamoust funde en sincretismo con las tres deidades celtas Urd, Werandi y Sculde.

Fig. 19. Peristilo Francés.



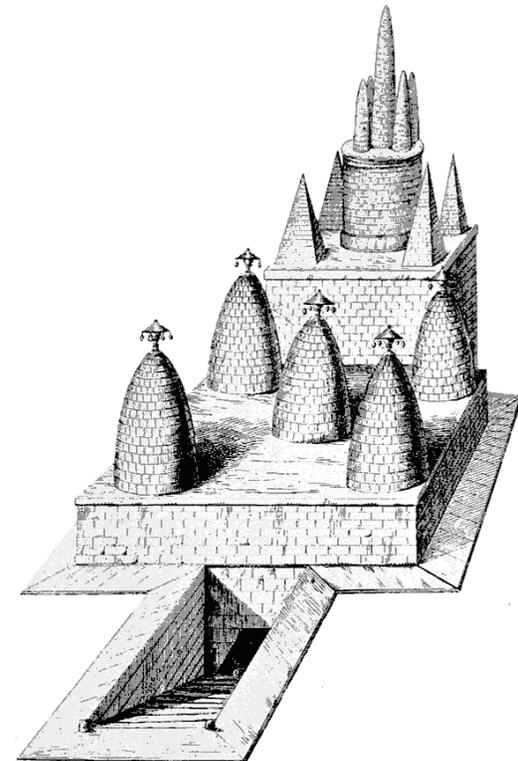
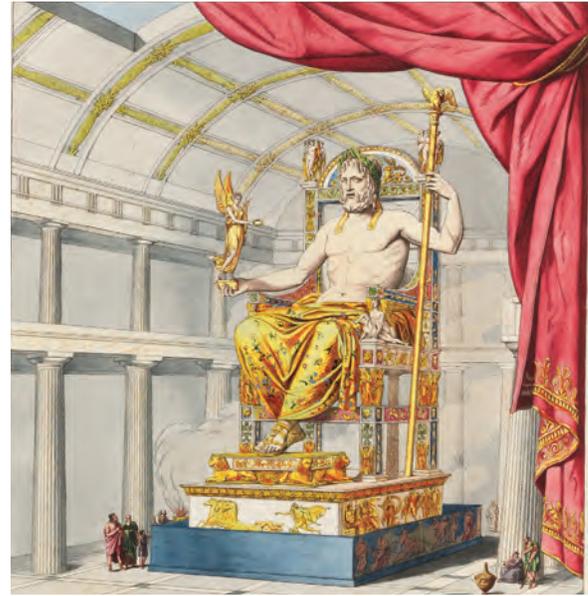
Para recuperar las ordenes clásicas, que habían sido extraviadas detrás de las decoraciones y ornamentos, se organizaron expediciones hacia el mundo antiguo (Roma, Egipto y Grecia), con el objetivo de recaudar datos más exactos que sirviesen de modelos para las corrientes historicistas; Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849), arqueólogo, filósofo, crítico de arte, político francés y uno de los teóricos más influyentes de la época, participó en muchas de éstas, recolectando datos no sólo estilísticos, pues sus aportaciones tenían el propósito de desentrañar el origen de la arquitectura.

Quatremère fue el encargado de editar el “Dictionnaire d’architecture” [Diccionario de arquitectura] de la “Enciclopedia metódica” y en 1825 agregó el concepto de ‘tipo’.

A diferencia de un tratado, este diccionario estaba dedicado a cualquier lector interesado y no sólo a los especialistas del tema. Su principal objetivo era clarificar los significados de las palabras que habían adquirido connotaciones múltiples y ambiguas, tal y como se había conseguido en las ciencias.

Quatremère fijó un criterio de catalogación para las palabras de su diccionario, clasificando así los conceptos en históricos, metafísicos, teóricos, elementales y didácticos, y prácticos; destacando sobre todo los aspectos teóricos y metafísicos de la arquitectura, es decir la esencia y los principios arquitectónicos, respectivamente.

El ‘tipo’, como lo entiende Quatremère, tiene un carácter metafísico, pues no se trata de algo tangible que se pueda reproducir, como es el caso del modelo, en el cual «todo es preciso y dado» para su réplica o reproducción. El ‘tipo’ en cambio es el testimonio



de que toda obra tiene en ella algo que la asemeja a otras, no por la manera en la que esta constituida o en la que funciona, sino en aquello que originó a ésta y a sus subsecuentes mejoras.

[...] En todas partes el arte de fabricar regularmente ha nacido de un germen preexistente. En todo es necesario un antecedente, nada en ningún género viene de la nada; y esto no puede dejar de aplicarse a todas las invenciones de los hombres. Así vemos que todas, a despecho de los cambios posteriores, han conservado siempre en claro, siempre manifiesto al sentimiento y a la razón su principio elemental. Es como una especie de núcleo en torno al cual se han aglomerado y coordinado a continuación los desarrollos y las variaciones de forma, de los que era susceptible el objeto. Por ello nos han llegado mil cosas de todos los géneros, y una de las principales ocupaciones de la ciencia y la filosofía para captar su razón de ser es investigar su origen y causa primitiva. Eso es a lo que hay que llamar tipo en arquitectura, como en cualquier otra rama de las invenciones y de las instituciones humanas².

La primera publicación del artículo, generó dos interpretaciones desviadas, una que se orientó a la necesidad de buscar en la materialización del 'tipo': el verdadero principio de la construcción, a través de la imitación de la choza primitiva. Y otra que se negaba rotundamente al 'tipo' y al 'modelo' para encaminar sus esfuerzos a la búsqueda de nuevas reglas de composición, cayendo en una especie de anarquía.

Fig. 20. Trabajo de Quincy. El Júpiter Olímpico. El arte de la escultura antigua y la historia de las estatuas en oro y marfil entre los griegos y los romanos.

Fig. 21. Trabajo de Quincy. La tumba de Lars Porsena en Chiusi, Italia.

Fig. 22. Quatremère de Quincy.



Ambas ideologías impulsaron a Quatremère a realizar un intento por conjugar el 'tipo' del principio elemental con el 'tipo' categorizador, a partir del concepto de 'carácter', con la intención de esclarecer más su propiedad filosófica:

Cada una de las principales clases de edificios, debe encontrar su propósito fundamental en los usos a los que está ligado, un *tipo* en sí mismo, al que el arquitecto debe tratar de conformar tan cercanamente como le sea posible, si él desea dar a cada edificio una fisionomía individual³.

Propuso que debían existir un carácter general, que fuera ajeno al creador, y que dependiera de fuerzas externas como el clima y las costumbres; un carácter esencial, en donde se expresara la moral y grandeza de cada civilización, y un carácter relativo o imitativo que se refiriera a cada clase de edificio:

El arte de caracterizar, es decir, de representar sensible, a través de formas materiales, las cualidades intelectuales y las ideas morales que pueden ser expresadas en edificios; o en dar a conocer mediante el acuerdo y la idoneidad de todas las partes constituyentes de un edificio, su naturaleza, propiedad, uso, destino; este arte, yo digo, es quizás, el más fino y difícil de desarrollar y entender; este feliz talento de sentir y hacer sentir la fisionomía propia de cada monumento, este seguro y delicado refinamiento que hace perceptible los diferentes matices a cualquier distinción característica; este sabio y discreto uso

de diferentes maneras de expresión, que son como los 'tonos' de la arquitectura, la hábil mezcla de los signos que este arte es capaz de emplear para hablar a los ojos y a la mente; ese precioso y fino toque [...]⁴.

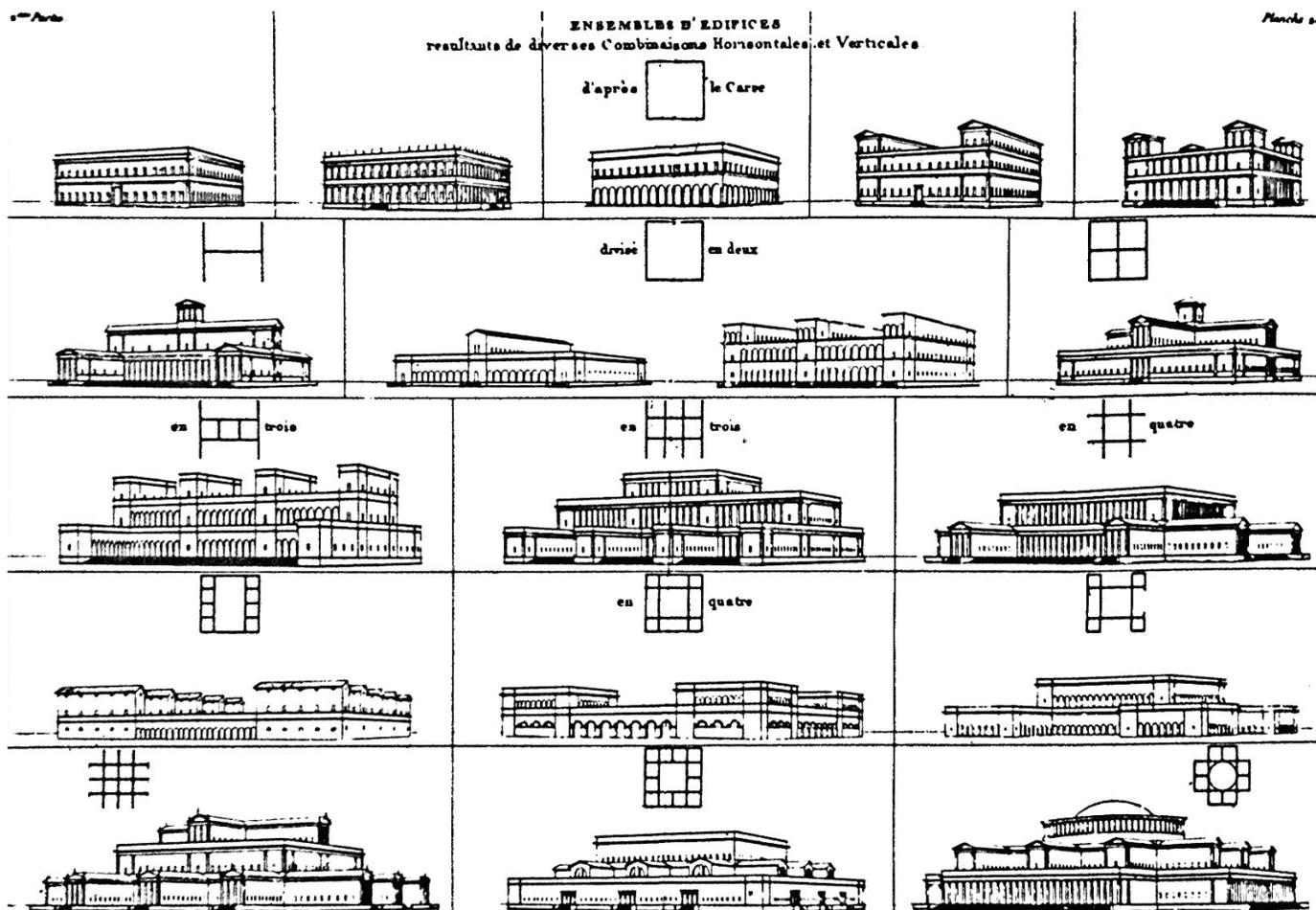
A inicios del siglo XIX, los estilos historicistas ya no sólo abarcaban el neoclásico y el neogotico. Los estilos de la edad media estaban reviviendo, como el neogótico o el neobizantino, pero ya no en templos religiosos o palacios, sino en edificios públicos que no habían visto la luz desde la época de los romanos, tales como mercados cubiertos, bibliotecas y hospitales, e incluso edificios sin antecedentes, como estaciones de ferrocarril.



Tras la Revolución Francesa, la Academia de Arquitectura se fusionó con la Academia de Pintura y Escultura, formando así a la Academie des Beux-Arts, lo cual provocó que el sistema educativo se concentrara más en la parte estética de la arquitectura, que en la parte constructiva. Para compensar este desbalance, se fundó la École Polytechnique con la finalidad de que formara ingenieros civiles, sin embargo los arquitectos eran muy conservadores y rechazaban los nuevos materiales, debido a que se les preparaba con los métodos tradicionales de construcción.

Fig. 23. Jean Nicolas Louis Durand.

Fig. 24. Ensamblas de edificios. Series de combinaciones de elementos que forman diferentes programas arquitectónicos y cada uno de ellos presentado con los diversos caracteres historicistas, a través de esquemas con retículas y ejes, marcando así la manera de proyectar y analizar la arquitectura del siglo XIX.



Esta brecha entre el diseño y la construcción fue cubierta en por la publicación en 1802 de las “Précis des leçons d’architecture données à l’ecole polytechnique” [Lecciones arquitectónicas precisas que se imparten en la escuela politécnica] de Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834) arquitecto, teórico y profesor de la École polytechnique, con el cual se proporcionó un método de diseño alejado de la estética para cumplir metas prácticas, mostrando series de combinaciones de elementos que formaban diferentes programas arquitectónicos y cada uno de ellos presentado repetidas veces con los diversos caracteres historicistas, a través de esquemas con retículas, marcando así la manera de proyectar y analizar la arquitectura del siglo XIX, y dando por terminada la imitación de la naturaleza en la producción arquitectónica.

El método de Durand se fundamentó en la disposición del espacio en función de las necesidades, las cuales, según el autor, están establecidas de acuerdo a dos factores: la comodidad como solidez, salubridad y bienestar que otorga un espacio, y la economía como la regularidad, simetría y simplicidad con los que está realizado.

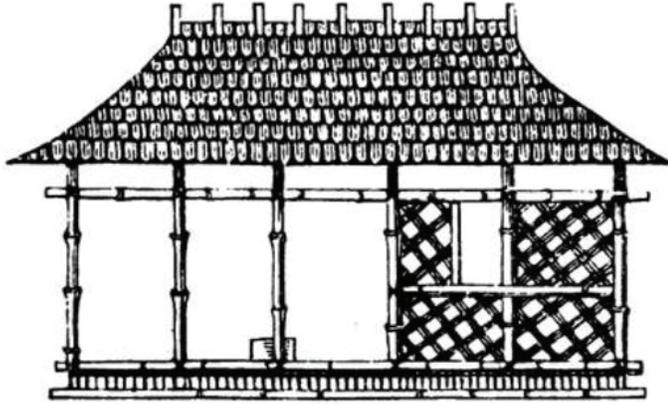
Durand ofreció una serie de elementos fundamentales, cuyas formas fueron determinadas por sus respectivas funciones y materiales. Estos elementos, según Durand, son los que el arquitecto debe combinar con la ayuda de la composición para dar lugar a elementos cada vez más complejos hasta convertirse en edificios concretos, para ello dispone de la retícula continua y los ejes para dar soporte a las partes y alcanzar la unidad.

Durante el resto del siglo XIX, la tendencia historicista se hizo cada vez más rebuscada y contradictoria, la Edad Media comenzó a recordarse como una época

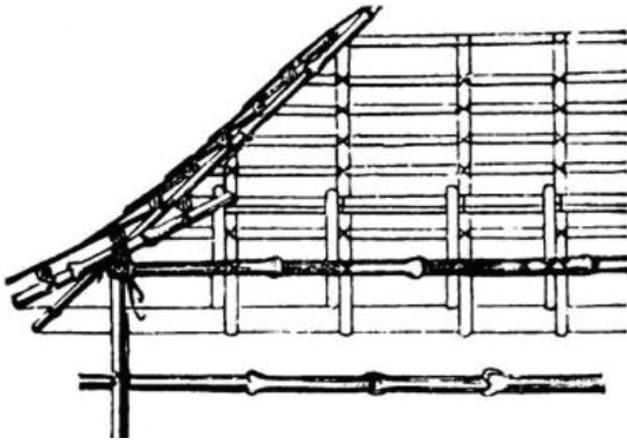
romántica, se restauraron castillos y otros edificios históricos sufriendo transformaciones ajenas a su momento; se adoptaron estilos ajenos como propios y se erigieron edificios con características antiguas, falsificando la historia.

Para cuando los estilos que intentaba revivir el historicismo se habían agotado, se llegó a la conclusión de que la combinación entre ellos podría alargar sus vidas dando lugar al eclecticismo, el cual se apegaría a la precisión arqueológica para que cada elemento correspondiera a su modelo original.

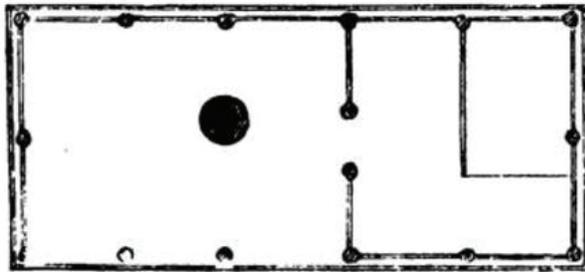




Sin embargo, la interrogante del origen de la arquitectura seguía presente. Gottfried Semper (1803-1879) fue un arquitecto historicista, crítico de arte y profesor de arquitectura alemán que realizó investigaciones que se abocaban a las raíces de los elementos, concentrándose en su técnica y evolución, con una visión antropológica que tenía como base el modelo de las ciencias naturales, dando como resultado una hipótesis acerca de los principios que señalan el nacimiento de los estilos.



En 1851 publicó el libro “Die vier elemente de baukunst” [Los cuatro elementos de la arquitectura], en el cual aludió que todos los elementos arquitectónicos se remiten a la tradición artesanal de los pueblos primitivos, siendo la carpintería el origen de los techos y las cubiertas; la cantería, el de los pavimentos y suelos; el tejido, el de los cerramientos y muros, y el fuego, del hogar.



Según la hipótesis de Semper, existen tres principios objetivos que determinan el nacimiento de los estilos: el material, la técnica y la finalidad práctica. Si bien reconoce que la personalidad artística y el factor local también influyen en el proceso creativo, son estos principios los que se aplican en las formas esenciales, es decir, el estilo inicial que a través de la práctica entra en un proceso de maduración, que posteriormente se convierte en un nuevo estilo.

Fig. 25. Gottfried Semper.

Fig. 26. Los cuatro elementos de la arquitectura. Denotando los cuatro elementos de la arquitectura en la Gran exhibición de 1851

Etapa de contraposición

A partir de ese punto, el marco teórico da un salto de ochenta años, en los cuales ocurrió la Revolución Industrial, las estructuras ligeras de vidrio y hierro con las grandes exposiciones universales; los rascacielos de la escuela de Chicago; las formas naturales y artesanales del modernismo; las vanguardias europeas, el 'arts and crafts' y un acontecimiento que sacudió al mundo, la Gran Guerra.

Después de la Primera Guerra Mundial, Walter Gropius fusionaría la Escuela de Artes y Oficios de Weimar con el Instituto Superior de Bellas Artes de Weimar, formando la Bauhaus, la cual tendría una visión completamente moderna en la que la función se asociara a lo bello.

Gropius se preocuparía por dos aspectos «el desarrollo de una arquitectura industrializada [abordado por Ludwig Mies Van der Rohe] y la sensibilidad social hacia las necesidades de alojamiento [que abordó Le Corbusier]»⁵.

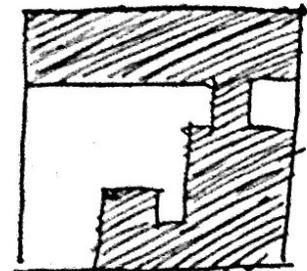
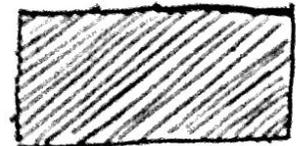
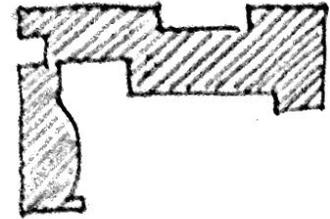
Giorgio Ciucci (historiador italiano) comentó en su ensayo de nombre "The Invention of the modern movement" [La invención del movimiento moderno],

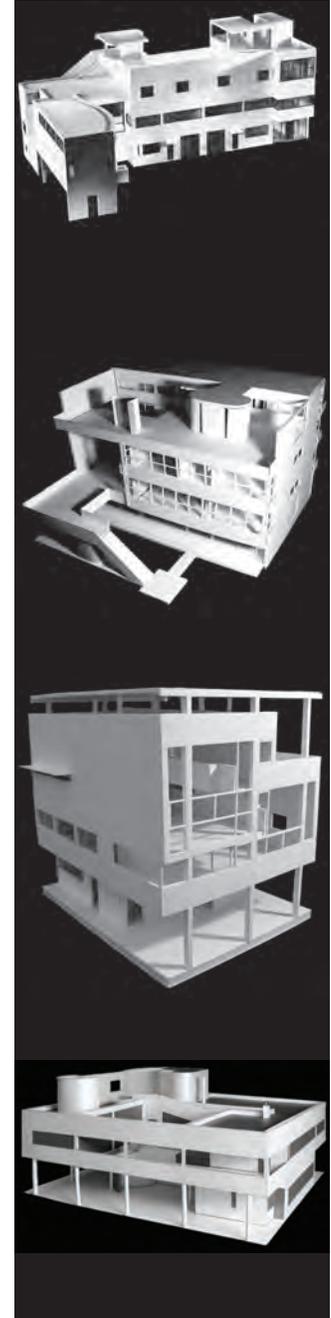
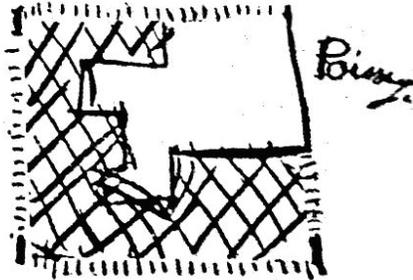
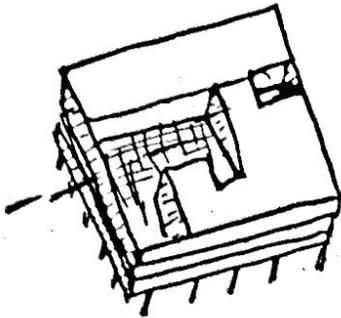
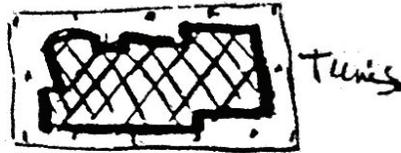
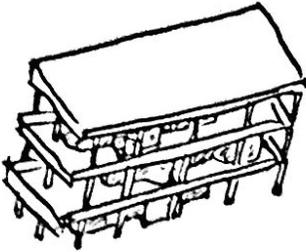
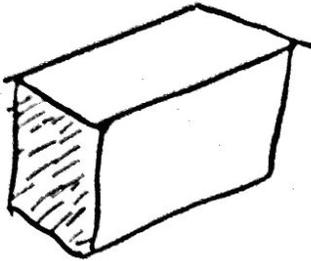
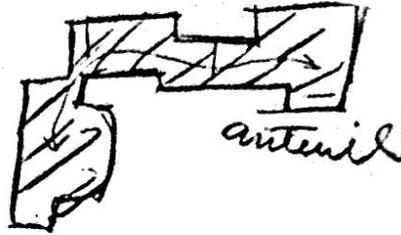
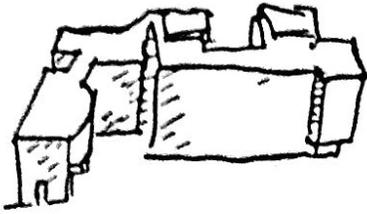
"Fig. 27. Los prototipos del Estilo Internacional.

- Villa la Roche
- Villa Stein
- Villa Mairea
- Villa Savoye

Donde se muestran los argumentos estipulados en "Five points towards a new architecture" [Los cinco puntos hacia una nueva arquitectura], 1926.

- Planta baja sobre pilotes
- Planta libre
- Fachada libre
- Ventana alargada
- Terraza-jardín





de 1981, que en la segunda década del siglo XX había surgido en Europa la idea de que estaba por suceder una transformación 'irreversible' en el campo de la arquitectura, que no solamente afectaría a los grupos de vanguardia, sino que también tendrían efecto en la mentalidad pública.

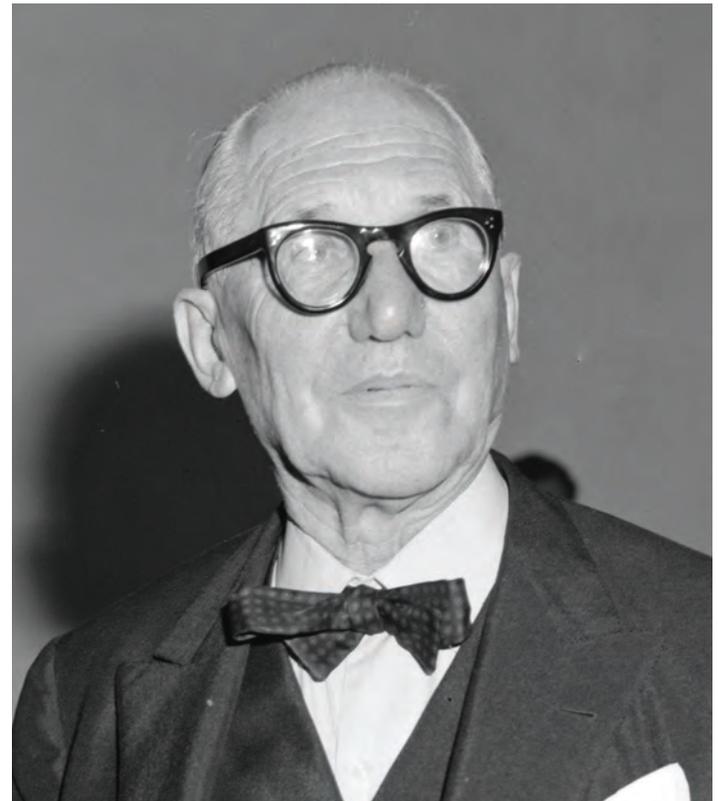
En 1928 se celebró en La Sarraz, Suiza, el primer Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, la cual confirmó esa transformación irreversible que traía consigo la unificación del lenguaje arquitectónico a través del Movimiento Moderno.

En 1929, Bruno Taut (1880-1938), arquitecto líder del Movimiento Expresionista, marcó la renuncia a los géneros planteados desde Durand con su frase «A las mismas necesidades corresponde una misma solución», dando lugar a otros elementos estandarizados: los 'prototipos'.

Villa la Roche, Villa Stein, Villa Baizeau y Villa Savoye fueron cuatro composiciones de Le Corbusier que tenían como propósito romper con los programas arquitectónicos y formas tradicionales del hogar, para plantearse como los prototipos del estilo moderno, en cuyo manifiesto se contraponían estructuras ligeras, transparentes y con un enfoque dirigido a una unidad individual, a las estructuras voluminosas y opulentos de los siglos anteriores, no solo cambiando así la forma de los edificios, ni revolucionando la manera de construirlos, sino también transformando el modo de habitarlos.

La arquitectura moderna también se caracterizó por su búsqueda para resolver las problemáticas surgidas a partir del desarrollo urbano. A partir de los prototipos que planteaba, exigía que se les otorgase luz, aire y sol a todos los estratos de la sociedad, a partir de la reconfiguración de la residencia tradicional.

Fig. 28. Le Corbusier.



Alexander Klein (1879-1961), quien fue consejero de edificación en Berlín, se dispuso encontrar el existenz-minimum [la vivienda mínima] a partir de numerosos estudios sobre la vivienda, desarrollando metodologías para generar _más allá de prototipos_ tipologías habitacionales de rendimiento máximo.

Su trabajo no buscaba reducir el tamaño de la casa tradicional, sino aprovechar todo el espacio, que pudiese ofrecer aumentando su equipamiento y reduciendo los desplazamientos para evitar encuentros accidentales que provocasen fricción, pues en sus estudios no solo se dedicó a buscar el mínimo de aire y luz para vivir, sino otros componentes reducidos al mínimo posible, que permitieran la tranquilidad y el reposo del individuo.

Klein colocó a los materiales y a las técnicas o métodos constructivos en segundo plano, para darle prioridad a la búsqueda de los tipos residenciales, entendiendo que a pesar de que ambos tienen una vital importancia y deben conocerse sus transformaciones y condiciones para aplicarse a un tipo concreto, existen otros factores que deben ser resueltos con antelación, para mayor funcionamiento de la ecuación.

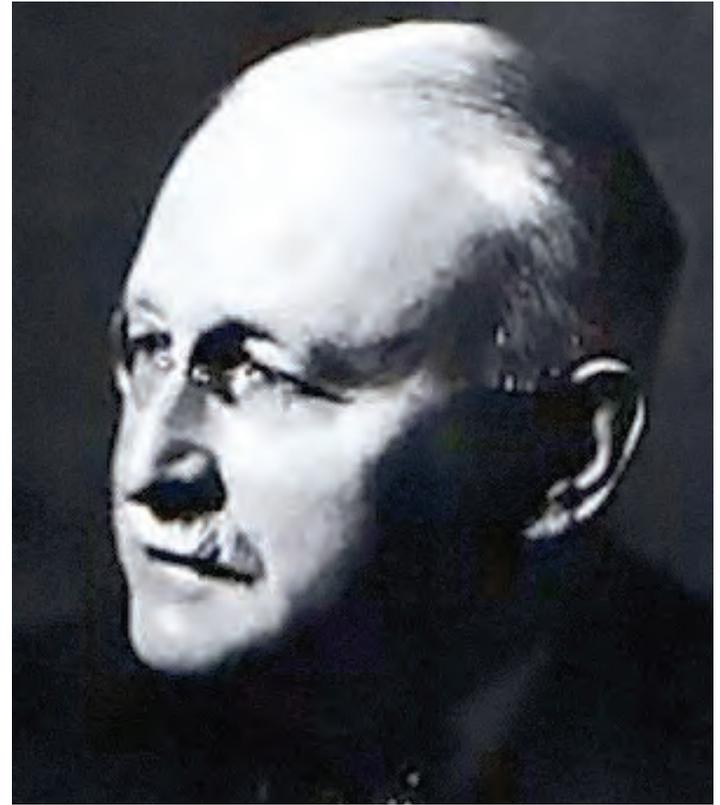


Fig. 29. Alexander Klein.

Fig. 30. Análisis Gráfico. Diagramas de uso y racionalización del espacio.



La metodología de Klein consistía en tres operaciones:

1. Examen preliminar de la vivienda: un cuestionario que recabara datos dimensionales y los contrapusiera a los datos de habitabilidad, confort e higiene.
2. Reproducción del proyecto a misma escala: en el cual se analizan las diferentes posibilidades de configuración de un mismo tipo, de donde salen las 'series tipológicas' (refiriendo 'tipo' a una herramienta para crear estructuras subyacentes que dieran forma a la arquitectura).

3. Análisis gráfico: en el que se examinan la ordenación de las zonas de paso; el recorrido de las circulaciones; la concentración de las superficies libres y las sombras arrojadas por los diferentes elementos; las analogías geométricas, y la relación entre los diferentes elementos en planta.

Fig. 31. Serie tipológica. Diagrama de la sistematización de elementos.

Fig. 32. Saverio Muratori.

Fig. 33. Estudio de Tipo y Estructura. Análisis del tejido de la construcción.



Etapas de restauración y reinterpretación

En la segunda mitad del siglo XX el movimiento Postmoderno haría su aparición, el cual surgiría en contraposición al Moderno, recuperando el sentido y el símbolo perdido, tanto por el movimiento anterior, como por la guerra.

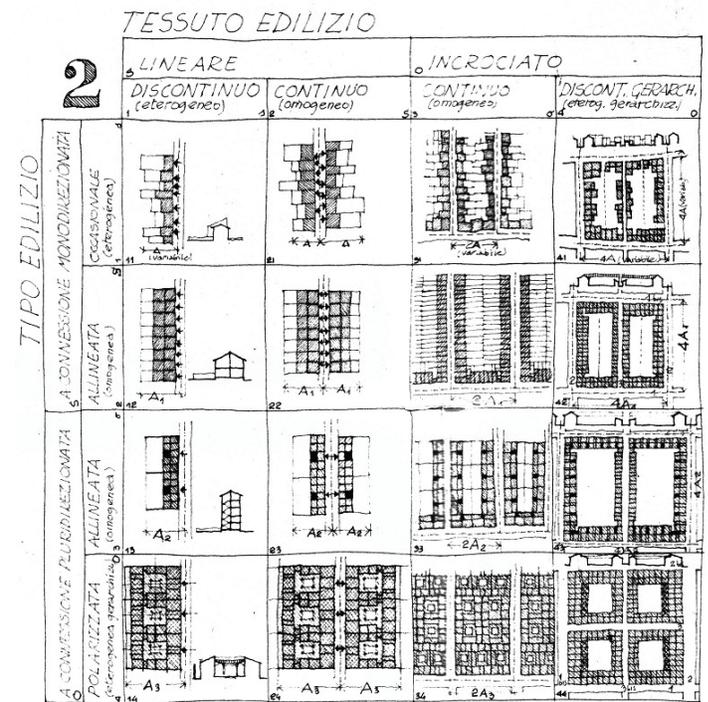
Debido a que los arquitectos del Movimiento Moderno no podían explicar la continuidad estructural y formal de la ciudad, en 1959 el arquitecto italiano Saverio Muratori (1910-1973), publicó su trabajo "Studi per una operante storia urbana de Venezia" [Estudios para operar la historia urbana de Venecia], en el cual explicaba como había examinado la ciudad de Venecia en

términos de su forma urbana, y al mismo tiempo los elementos que ocurrían regularmente.

Así dio a conocer un método de análisis de la ciudad partiendo de la tipología de los edificios, convirtiéndose en pionero en la investigación 'tipomorfológica' de las formas urbanas, «Para Muratori el tipo, más que un concepto abstracto, era un elemento que le permitía comprender el modelo de evolución de la ciudad como organismo vivo que adquiere su sentido en la historia»⁶. De esta manera, Muratori concluyó que el tipo puede desarrollarse únicamente dentro del tejido urbano, el cual sólo puede desarrollarse dentro de un contexto urbano mayor, y el todo como organismo urbano sólo puede ser comprendido dentro de su perspectiva histórica.



Arquetipos y Arquitectura



Giulio Carlo Argan (1909-1992), historiador, crítico de arte y uno de los mayores eruditos y pensadores del siglo XX, tradujo la definición de Quatremère de Quincy en su artículo "On the typology of architecture" [Sobre el concepto de tipología arquitectónica] (1961). En este declara que el problema de las tipologías se plantea tanto en el análisis histórico-arquitectónico como en el mismo proceso creativo y operativo de cada arquitecto, puesto que los tipos arquitectónicos se tratan de abstracciones que no involucran juicios de valor.

Sobre cómo se forma un tipo arquitectónico, Argan identificó un elemento simbólico-ritual que explica las formas arquitectónicas, sin embargo se topó con otra controversia, pues es incierto si es el símbolo el que determina al tipo, o si es al tipo al que se le dedujo un símbolo. Argan concluyó que de cualquier forma, el tipo se ha transmitido más o menos consciente de los símbolos que le corresponden, ya fuese a través de tratados o de la práctica arquitectónica, el 'tipo' se ha propagado, de manera infiltrada, en el quehacer arquitectónico.

Argan esbozó un método para determinar el 'tipo' de una serie de edificios con características análogas, tanto en función práctica, pero sobre todo en su configuración geométrica, en la que suprimiendo los caracteres específicos de cada edificio para mantener únicamente los que tienen en común, se consigue la estructura interna de la forma, la cual no es un mero armazón estructural, sino el esquema de forma-base, es decir, el tipo.

A este proceso Argan lo llamó momento tipológico, el cual consideró como la primera etapa de creación, declarando que en cuanto la forma-base sufre una alteración, el tipo muta dando lugar a la segunda

etapa o momento de la determinación formal. De esta manera «en todo proyecto arquitectónico hay un aspecto tipológico: tanto en el sentido de que el arquitecto busca conscientemente acomodarse a un tipo o romper con él, como en el de que toda obra arquitectónica pretende, en definitiva, plantearse como un tipo»⁷.

Fig. 34. Gulio Carlo Argan.

Fig. 35. Ejemplos de tipologías de plantas centrales.

Fig. 36. Ejemplos de tipologías de sistemas abovedados.

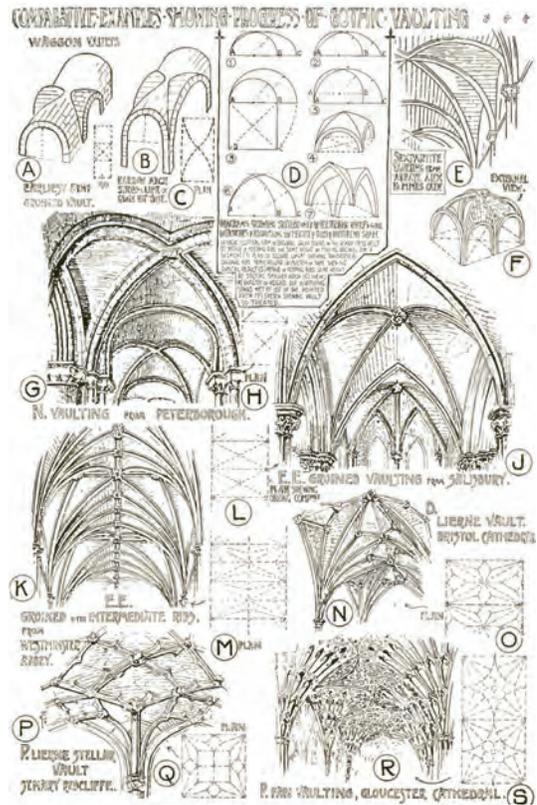
Fig. 37. Ejemplos de tipologías de órdenes de columnas.



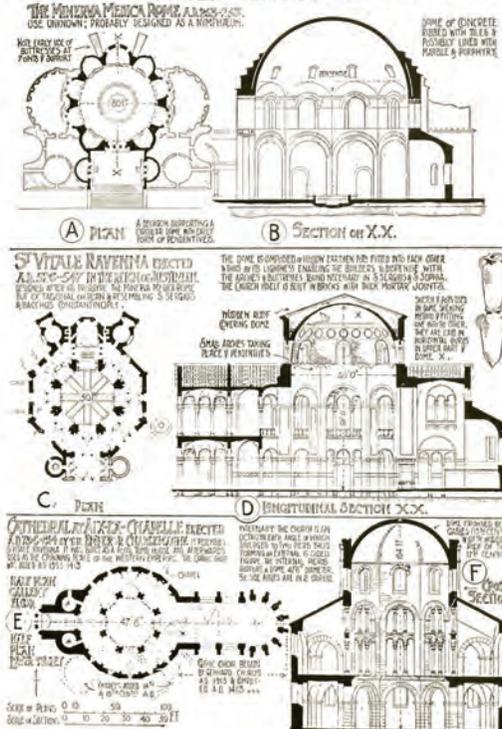
Argan definió, tres grandes categorías tipológicas:

«Configuraciones completas de edificios, ejemplificado con edificios de planta central o de planta longitudinal [...] Grandes elementos estructurales, como pueden ser las cubiertas planas o cúpulas, el sistema arquivado o el abovedado [...] Elementos decorativos, tales como las órdenes de las columnas y otros detalles ornamentales[...]»⁸:

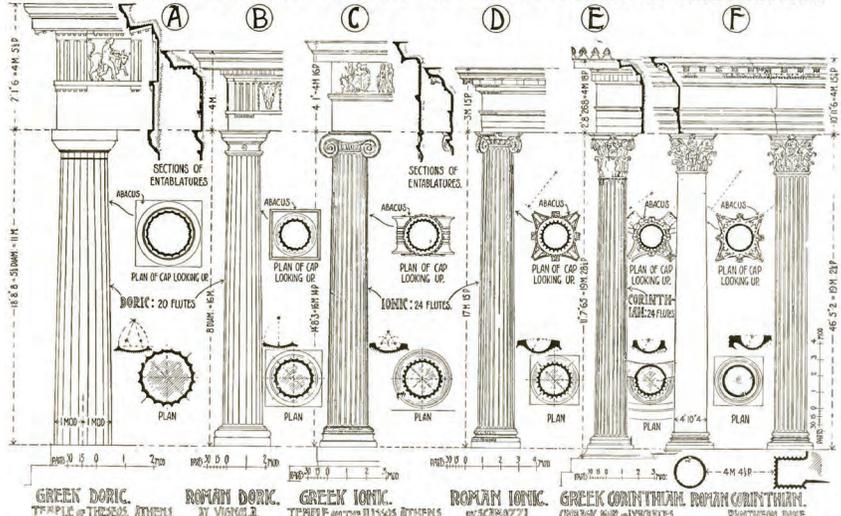
A partir del artículo de Argan, muchos arquitectos como Aldo Rossi, Carlo Aymonino, Giorgio Grassi y Antonio Monestiroli, acudieron al 'tipo' en busca de una herramienta de análisis que les permitiesen producir objetos arquitectónicos que dialogasen con los edificios preexistentes.



COMPARATIVE EXAMPLES OF EARLY DOMED STRUCTURES



COMPARATIVE DIAGRAMS OF THE GREEK AND ROMAN ORDERS OF ARCHITECTURE.



En el libro de 1966 “L’Architettura della città” [La arquitectura de la ciudad], Rossi (1931-1997), se afirma que el estudio de la tipología se convierte en el momento neto del análisis arquitectónico.

Rossi interpretó, a partir de la traducción de Quatremère, que copiar o imitar no dan como resultado la producción arquitectónica. Según su concepción, los ‘hechos arquitectónicos’ son modelos que poseen un elemento «que tiene un papel propio en la constitución de su forma»⁹, una estructura que es reconocible en el hecho mismo y en otros hechos arquitectónicos, es decir, una constante.

La constante, según Rossi, es un elemento cultural y por tanto es ‘individualizable’ sólo a nivel de los hechos

urbanos, es decir, que cada ciudad tiene sus propios tipos o constantes arquitectónicas.

Rossi afirmó que «ningún tipo se identifica con una forma, si bien todas las formas arquitectónicas son remitibles a tipos [...] en este sentido todos los tratados de arquitectura son también tratados de tipología»¹⁰.

Determinó que el análisis de otras características arquitectónicas, aparte de la función se ha eludido o pospuesto. Si bien la funcionalidad es una cuestión indispensable en el campo arquitectónico, también consideró que valdría la pena una investigación que se alejara de estas constantes y se concentrara en otras; tales como las que se caracterizan por la necesidad, la técnica, el estilo y el carácter de la colectividad, así como el del propio momento individual del hecho arquitectónico.

Otro concepto estudiado por Rossi, fue el ‘locus’, la relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en el lugar. El sitio, está gobernado por el ‘genius loci’, la divinidad local que se compone de la topografía, la arquitectura existente; la historia y los eventos significativos; la memoria colectiva de los habitantes, así como la cultura y las tradiciones locales.

Rossi sostiene que el ‘genius loci’ debe ser el punto de partida para proyectar arquitectura que se integre al lugar, de tal forma que se respete la esencia y se potencien sus cualidades. Con el análisis de la tipología de las ciudades se pueden identificar los elementos recurrentes que estén ligados al ‘genius loci’.

Un ejemplo de este análisis se puede apreciar en su obra *Il Teatro del Mondo* en Venecia, donde Rossi evoca la tipología veneciana, para establecer un diálogo con todos los hechos arquitectónicos que lo rodean.

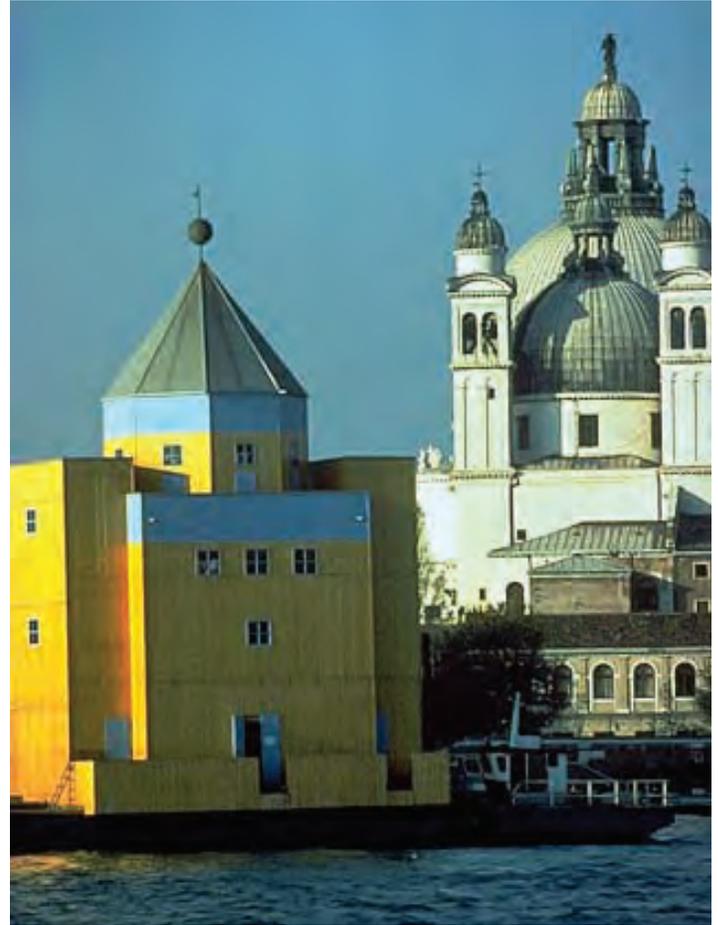


Aldo Rossi.

Fig. 38. Aldo Rossi.

Fig. 39. Teatro del Mundo. Il teatro del mondo, 1979-1980 Venecia, Italia. Proyecto que abstrae y reinterpreta las formas existentes de Venecia, la tipología veneciana, de manera tal que entabla un diálogo con todos los hechos arquitectónicos que lo rodean.

Fig. 40. Teatro del Mundo.



Por otro lado, Alan Colquhoun (1921-2012), arquitecto, historiador, crítico y maestro británico, rechazó, en su ensayo “Typology and design method” [Tipología y método de diseño], que existiesen similitudes entre las obras arquitectónicas, pues la tipología se trata de un fenómeno de la consciencia humana, es decir, que el hombre encuentra relaciones donde no las hay; además comentó que plantear la existencia de una línea evolutiva arquitectónica que conecte la choza del hombre primitivo con la arquitectura actual, obstruye el entendimiento de la tipología como valor icónico.

Según Colquhoun, cada herramienta posee en sí misma un mensaje que corresponde con la idea que el artesano imaginó al fabricarla por primera vez, «las

intenciones del diseño están escondidas en los detalles aparentes de la especificación de la realización»¹¹.

Este mensaje es el valor icónico determinado por la sociedad, desarrollado a través de un proceso gestáltico que relaciona cada parte de la herramienta como un todo completo, y es algo que debe considerarse no como propiedad inherente al objeto, sino como cualidad relacionada a los sentimientos humanos.

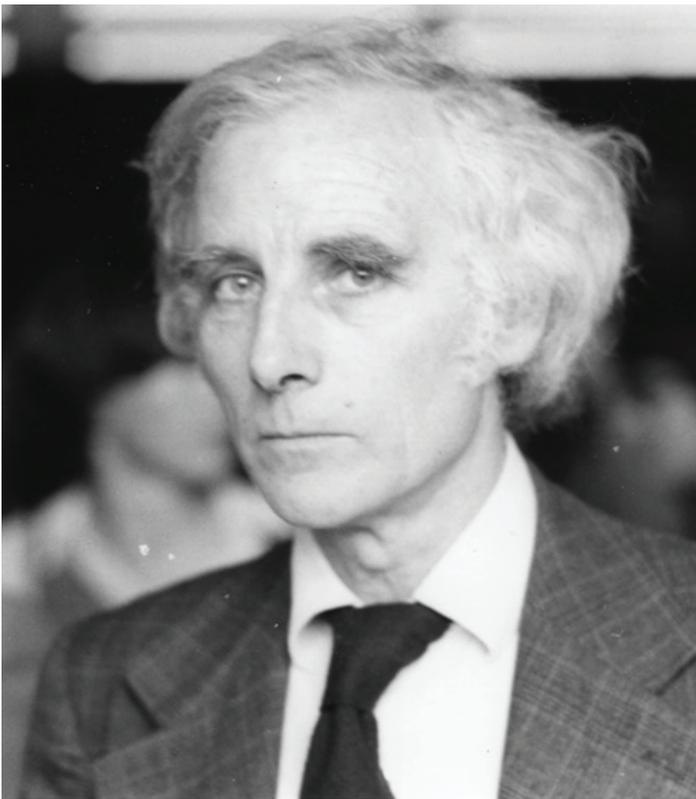
De acuerdo a las ideas de Tomás Maldonado (pintor, diseñador industrial y teórico del diseño argentino), cuando se encuentra ante la incapacidad de abarcar con una técnica todas las actividades observables para su clasificación y posteriormente la realización de un programa arquitectónico que ofrezca una nueva solución formal, se halla ante la necesidad de utilizar formas tipológicas, es decir, ejemplos anteriores para la solución de nuevos problemas, lo que se convierte en un ‘cáncer’ que debe tratarse a través de la sistematización de técnicas de clasificación.

Ante este dilema, Colquhoun procedió con la distinción entre los artefactos resultados de las ciencias naturales y del arte, siendo que estos segundos son producto de la mimesis y la intuición, el hábito y la imitación, la habilidad y la tradición, pero sobre todo, son artefactos en cuya manufactura ya se tiene una idea de la forma final o un ideal fijado, así sea una artesanía o se utilice el método científico, todo corresponde al ícono que forma parte del sistema de comunicación interior a la sociedad.

Fig. 41. Alan Colquhoun.

Fig. 42. Pabellón Philips, Bruselas por Le Corbusier y Ianis Xenakis. Colquhoun menciona como, a pesar de utilizar fórmulas matemáticas para el diseño del Pabellón Philips, finalmente se decidió la distribución de los componentes de manera intuitiva.

Fig. 43. Pabellón Philips, Bruselas por Le Corbusier y Ianis Xenakis.



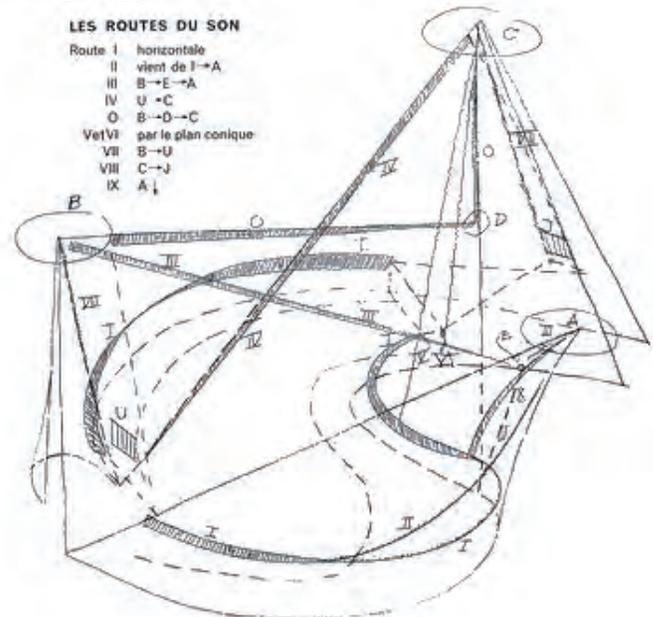
Con respecto al parentesco de la choza primitiva con la producción arquitectónica actual, da por entendido que es un asunto fenoménico, es decir, que sólo existe en la percepción humana, un 'sistema arbitrario de representaciones' que sirve para organizar y dar sentido a nuestro entorno. Encontrar estas relaciones tipológicas tiene como propósito «capitalizar esta esquematización subjetiva y lograr que esté socialmente disponible. La organización resultante no corresponde a una relación unívoca con los hechos objetivos, sino que es un constructo artificial que *representa* esos hechos de un modo socialmente reconocible»¹².

El objetivo del movimiento moderno fue modificar los sistemas de representación del pasado. Si bien tenía la intención de retornar a la naturaleza, como los estilos anteriores, no estaba motivado por sus formas, sino por su modo de operar, es decir, una especie de 'determinismo biotécnico' en el que las formas no eran más que el resultado de un proceso lógico en el que convergían necesidades y técnicas operacionales, eliminando por completo cualquier añadido que

puudiese afectar a la percepción del objeto; fusionando así la función y la tecnología.

Sin embargo, un proceso de diseño completamente determinista resulta insostenible, debido a que no es posible apearse a la carencia de decisiones voluntarias, las leyes finalmente también son producto humano y son válidas hasta que se demuestra lo contrario. Sin importa que tan riguroso sea el método de diseño, cada decisión tomada reflejará las intenciones del diseñador.

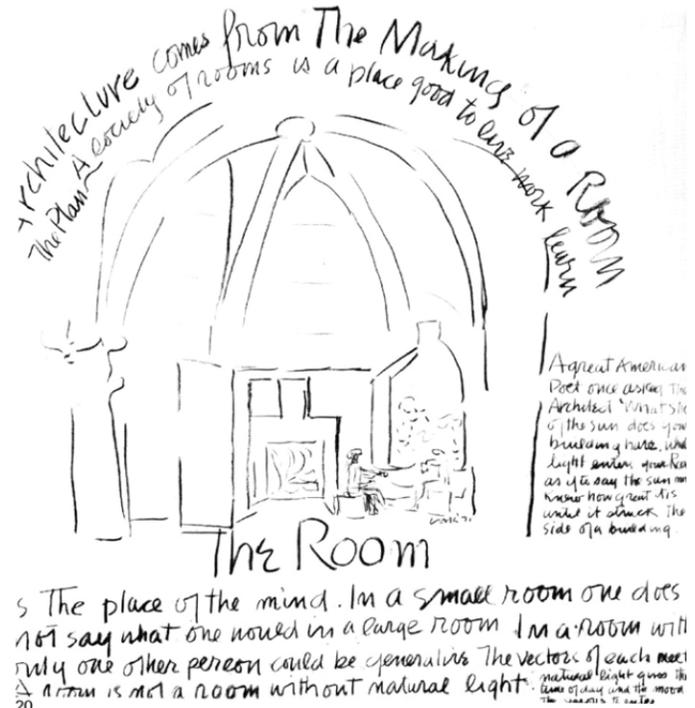
Colquhoun concluyó que la época en la que nos encontramos, está caracterizada por el cambio, por lo que para transformar el significado inherente de las formas, no se debe recurrir al esencialismo, como hicieron los modernos, sino a lo que se le llama 'proceso de exclusión', en el que los elementos ideológicos que ya no responden al momento son reconsiderados, mientras que los otros se potencializan. De ésta manera se podría apreciar a las formas desde una nueva perspectiva.



El mismo año que Colquhoun publicó su ensayo, Louis I. Kahn (1901-1974) dio una conferencia en el simposio “El conservatorio reinterpretado” en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, llamado “Space and inspirations” [El espacio y las inspiraciones], en el cual describió al espíritu de la arquitectura como un ente metafísico, similar a lo que Quatremère de Quincy o Ribart de Chamouist referían como ‘tipo’:

[...]La Forma no tiene presencia; su existencia está en la mente. Si se eliminase uno de esos elementos, la forma tendría que cambiar [...]. La Forma precede al Diseño; le indica su orientación porque conserva la relación entre sus elementos. El Diseño

proporciona a los elementos su figura, trasladándolos de su existencia en la mente a su presencia tangible. Al componer, siento que los elementos de la forma siempre quedan intactos, pese a que pueden estar sufriendo constantemente los intentos del diseño por darle a cada uno su figura más conveniente. La forma no concluye con la presencia, pues su existencia es de naturaleza psicológica. Cada compositor interpreta la Forma de un modo singular. La Forma, cuando se entiende, no pertenece a quien la entiende. Tan sólo su interpretación pertenece al artista. La Forma es



como el orden. El oxígeno no pertenece a su descubridor [...].

La Arquitectura no tiene presencia [...]; me refiero, por supuesto, al espíritu de la arquitectura [...]. La Arquitectura, no está a favor de ningún estilo, de ningún método, de ninguna tecnología: este espíritu se reconoce como la Verdad. Lo que sí existe es cada obra arquitectónica [...], que el artista ofrenda a su arte en el santuario de toda la expresión, al que me gusta llamar el Tesoro de las Sombras, situado en esa atmósfera que va de la Luz al Silencio, del

Silencio a la Luz. La luz, otorgadora de presencia, arroja su sombra, que pertenece a la propia Luz. Lo creado pertenece a la Luz y al Deseo. [...]¹³.

A pesar de que en sus escritos y conferencias no hizo referencia directa a la tipología como un método de diseño, sí identificó elementos que pueden ser considerados como ‘típicos’ en el quehacer arquitectónico, sin embargo, no se trataban de elementos propios de la arquitectura, sino del hombre. En su ensayo “The room, the street and the human agreement” [La habitación, la calle y el consenso humano], esbozó la existencia de las ‘instituciones’, que podrían ser definidos como ideas de espacios que son dedicados a resolver una incertidumbre humana, que inspira a las personas a realizar un acuerdo con el cual se sella la creación de la institución. Estas incertidumbres son inspiradas por el deseo del hombre de descifrarse a sí mismo y a todo lo que le rodea, después de todo «la naturaleza registra en todo lo que crea el modo en que fue creado»¹⁴.

Posteriormente surgirían muchas ideas al rededor de la tipología y el tipo, ya fuese que se definieran como las constantes identificables y traducibles en periodos arquitectónicas, o como elementos de clasificación, generando controversias sobre la dirección que tomaría la teoría arquitectónica.



Fig. 44. Louis Kahn.

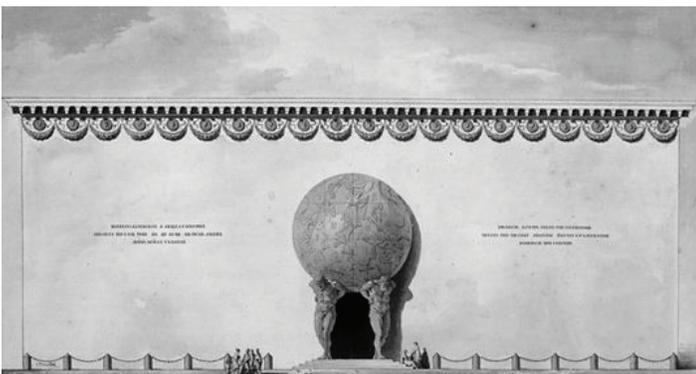
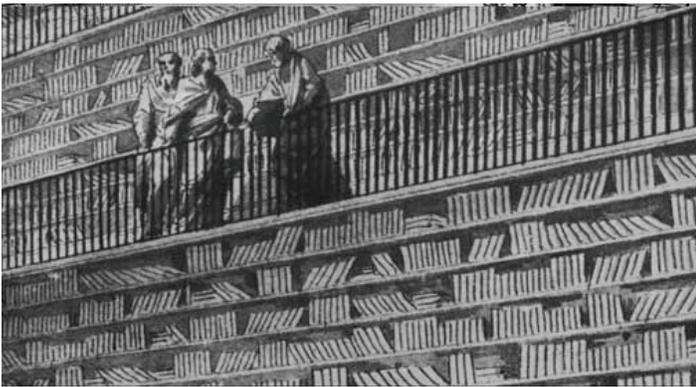
Fig. 45. The Room. «La arquitectura viene de la creación de una habitación. El plan, una sociedad de habitaciones es un buen lugar para vivir, trabajar, aprender»¹⁵.

Fig. 46. The Street.

Etapa de discusión de ideas

En 1977 Anthony Vidler (1941-2023), estudió el tipo detallando su desarrollo a lo largo de la historia en "The idea of type: The transformation of the academic ideal, 1750-1830" [La idea del tipo: La transformación del ideal académico, 1750-1830]. En este ensayo revela cinco aspectos diferentes del 'tipo' conforme fueron surgiendo desde la Ilustración.

El primero de ellos se relaciona al origen y lo remite al principio de refugio de Laugier: el modelo original, el templo, las significaciones simbólicas y el principio de la forma pura al que urgía tanto, y se ejemplifica con la Orden Francesa de Chamouss, inspirada en lo que llamó 'arquetipos' (la naturaleza).



El segundo aspecto del 'tipo' se relaciona con el carácter, y se trata de la clasificación de edificios de acuerdo a sus aspectos específicos que propuso Blondel, siendo que las intenciones del edificio corresponden a lo que pretenden imprimir, con ayuda de la iconografía, por ejemplo, la obra de Boullée.

El tercer aspecto se relaciona con el modelo y castiga los abusos de la tipología anterior. La propuesta de Quatremère, del carácter imitativo, la cual evoca edificios de un tipo u otro, es la que encabeza este aspecto, indicando los medios de caracterización: la escala, las formas analógicas, la geometría, la clase de construcción, la decoración y al final, sus atributos.



El siguiente aspecto se relaciona con la organización, es decir, la suma de la clasificación con la geometría y representación arquitectónica, remitiéndose por tanto a Durand y su sistema combinatorio de elementos arquitectónicos, ejemplificándose con el estilo historicista.

El último aspecto del tipo se relaciona precisamente con el estilo. En palabras de Vidler: «vestimenta para un objeto, por lo demás, desnudo»¹⁶, hablando del eclecticismo. Se remite al tipo a una noción que constituye a la forma general, y al carácter como estilo de la sociedad tipificada y al mismo tiempo, como composición pictórica.

En otro ensayo titulado “The third typology” [La tercera tipología], Vidler señala las tipologías en la historia, siendo la primera de ellas, la propuesta por Quatremère, destacando que la noción de ‘tipo’ utilizada por los teóricos, simbolistas y materialistas del siglo XVIII no era tan solo una designación o un simple término clasificatorio, sino un principio activo, un modo de diseño en sí mismo, el entendimiento en el cual de alguna manera la arquitectura se purifica del abuso y se restaura; mientras que la segunda tipología es la propuesta por Le Corbusier, refiriéndose a los tipos formales sugeridos en su obra residencial, ya que como afirmó Vidler, Le Corbusier «proponía que el modelo para el diseño de la arquitectura debía encontrarse en el propio proceso de producción»¹⁷.

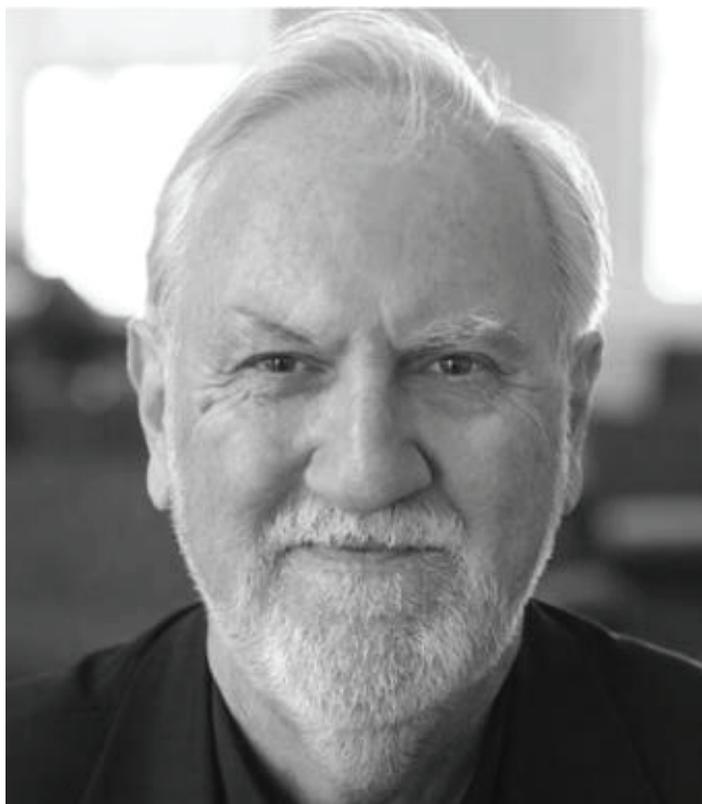


Fig. 47. Clasificación de edificios.

Fig. 48. Eclecticismo. Plantas marinas, conchas y mandréporas, del que se interpreta la cristalización de los estilos históricos.

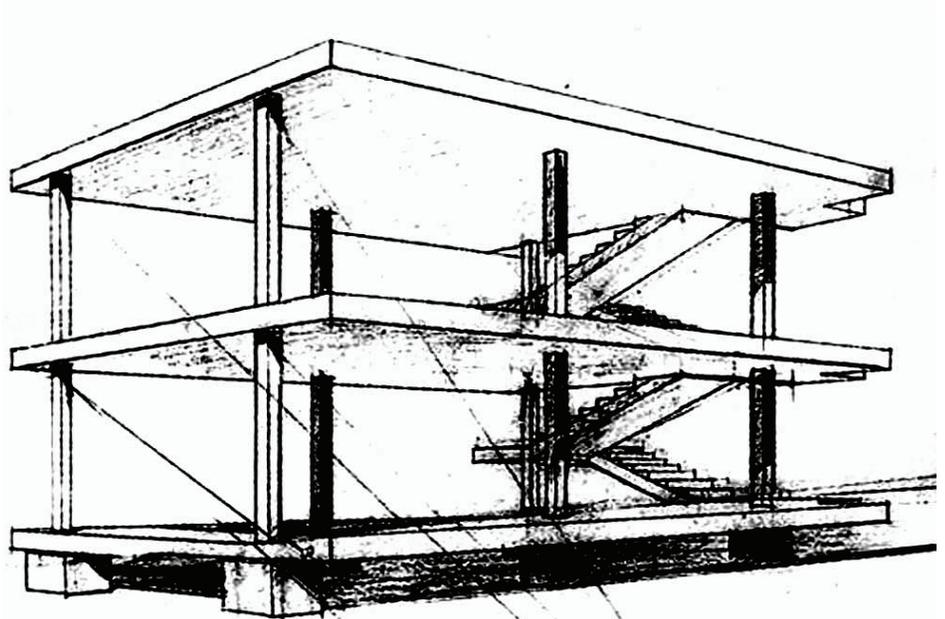
Fig. 49. Anthony Vidler.

El 'tipo' de Quatremère estaba basado en la necesidad, el uso y la costumbre, se trataba de una teoría idealista que servía al renacimiento de los puristas neoclásicos, que sería tremendamente evocativo para los "puristas" modernos de la generación de Le Corbusier¹⁸.

Vidler advirtió como tercera tipología al producto del cuestionamiento hacia las premisas del Movimiento Moderno y del interés renovado por las formas y la fabricación de ciudades pre-industriales. Esta nueva tipología, como las otras dos, tiene su marco en la clasificación a través de la razón; pero a diferencia de la primera, esta razón no se halla fundada en el orden

del 'mundo natural', por lo que sus formas geométricas resultantes no son abstracciones de la naturaleza, como en el caso de la primera tipología, ni se fundamentan en la producción en masa, como lo hace la segunda tipología. Ambas tipologías en su momento fueron comparadas con la naturaleza ajena a ellas, sin embargo, en la tercera tipología esa comparación se hace con la propia arquitectura y su naturaleza elemental, no científica ni técnica, sino esencialmente arquitectónica.

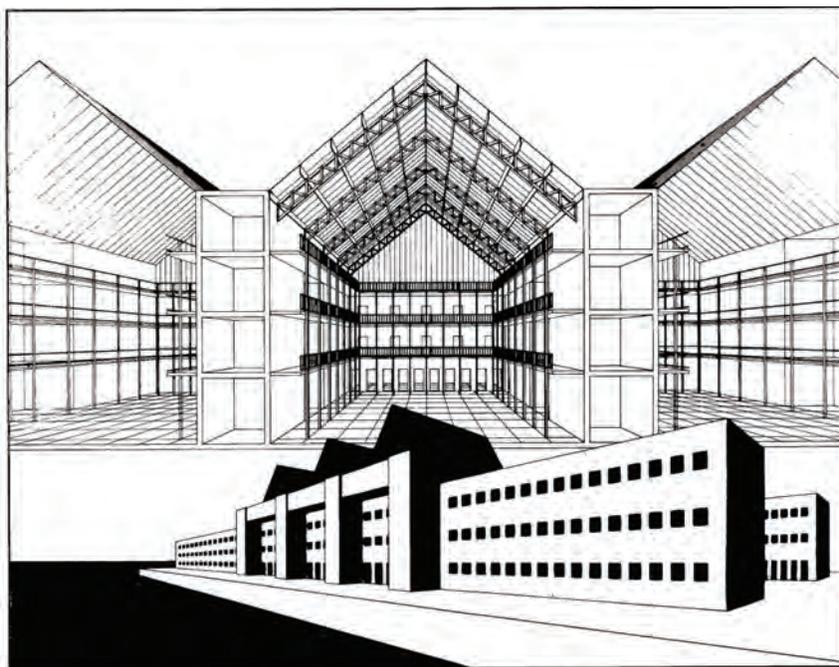
La tercera tipología es identificable en la ciudad, la cual es un todo compuesto de pasado y presente, sin elementos separados u objetos clasificables por características técnicas, ni ideologías sociales, las 'formas típicas' encontradas en la ciudad no deben



desmembrarse de su significado, por el contrario, son la clave para nutrir a la ciudad de nuevos significados a partir de su transformación parcial o total, sin embargo no hay reglas establecidas para la transformación de tipos, ni deben ser determinadas.

La vitalidad continua de esta práctica arquitectónica se encuentra en el compromiso esencial con las demandas precisas del presente y no con la mistificación holística del pasado. Rechaza cualquier “nostalgia” en su evocación histórica, excepto para dar a la restauración un enfoque más preciso; rechaza toda descripción unitaria del significado social de la forma [...]. En

este sentido es un movimiento enteramente moderno, uno que coloca su fe en la esencia de la naturaleza pública de la arquitectura, en contra de la creciente visión privada del individualismo romántico de la última década. En él, la ciudad y la tipología se reafirman como la única base posible para la restauración del papel de la arquitectura de otro modo asesinada por el aparentemente interminable ciclo de producción y consumismo¹⁹.



“Fig. 50. 1ª tipología. Arquitectura inspirada en la naturaleza. Las formas originales.”

“Fig. 51. 2ª tipología. Arquitectura inspirada en la máquina. La eficiencia y la función.”

“Fig. 52. 3ª tipología. Arquitectura inspirada en la ciudad misma. La memoria y el dialogo.”

Bruce Allsopp (1912-2000), quien fue miembro del Instituto Real de Urbanismo y moderador de las primeras reuniones de la SAHGB (Sociedad de Historiadores Arquitectónicos de la Gran Bretaña, por sus siglas en inglés), realizó una crítica en su libro "Towards a humane architecture" [Hacia una arquitectura humana] de 1974, que tiene por objetivo dar por terminado el discurso de la Arquitectura Moderna, dando a conocer el dilema de la época.

Allsopp advirtió que a pesar de haber sido producto de sus circunstancias, el Movimiento Moderno trajo consigo muchas pérdidas, pues es a partir de este que la arquitectura ofuscó su propósito hacia la sociedad para enfocarse en sí misma:

La falacia suprema del pensamiento de la arquitectura moderna es que si el arquitecto diseña lo que conoce, por sus propios estándares introvertidos de arquitectura pura, para ser mejor, el público tiene el deber de crecer para gustar de eso. ¿Por qué demonios deberían? ²⁰.

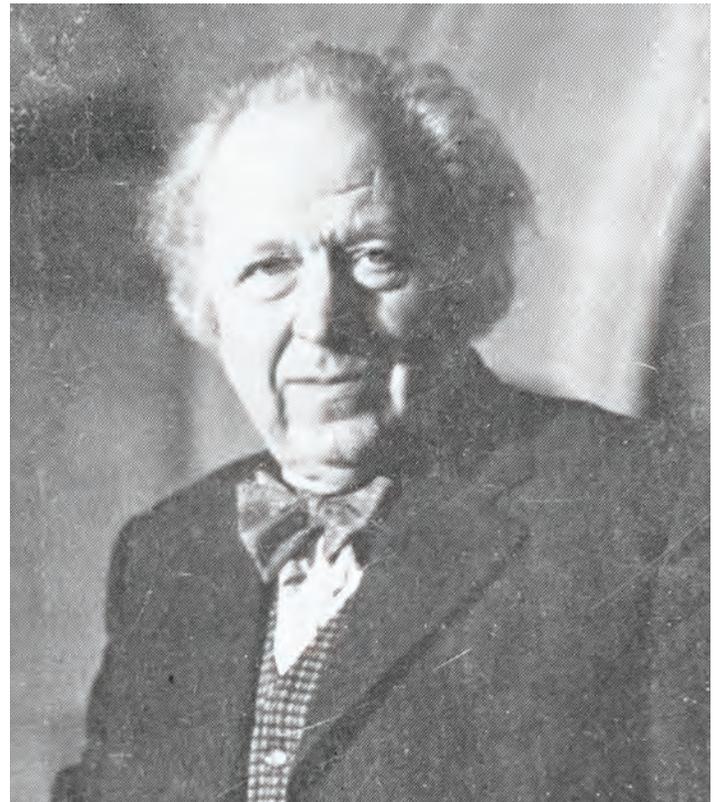
También argumentó su oposición hacia la falta de una teoría arquitectónica que englobara lo que sucedía después del movimiento moderno, pues sus colegas afirmaban que crear una sería una tarea imposible e inválida, lo que él consideró equivalente a que el arquitecto, o no sabe cuál es su papel en la sociedad, o sea cual sea este, no lo puede realizar.

En su libro "A modern theory of architecture" [Una teoría moderna de la arquitectura] de 1977, inicia un nuevo discurso de la arquitectura en la que, entre otras consideraciones, abre una puerta hacia la psicología analítica de Jung, retomando la idea de que en los últimos miles de años, el hombre no ha sufrido de evolución

biológica alguna, sino mental, pues ésta ha acumulado el conocimiento de generación en generación, enriqueciéndose y renovándose. De esta manera, la experiencia arquitectónica ha trascendido las pruebas del tiempo, haciéndose parte del inconsciente colectivo.

A partir de esto, Allsopp propone la existencia de formas fundamentales arquitectónicas que han pasado a convertirse en arquetipos. Dentro de estos destacan *el trilito* y *el edículo*.

El trilito es el espacio monumental, el espacio definido, pero no cerrado, dedicado a los dioses o los difuntos, el templo.



El edículo es el espacio cerrado doméstico, la cabaña primitiva de Laugier cuya escala es pequeña y su medida el hombre, una unidad simétrica de cubierta diagonal _según las características climatológicas de su entorno_ que alberga y simboliza al grupo comunal más pequeño: la familia, el par de seres humanos con su cría.

También hace mención de *la estructura tensada*, perteneciente al nómada (la tienda y el puente suspendido), sin embargo depende de otro elemento que lo sostiene y por tanto no tiene un símbolo poderoso.

A pesar de que el ser humano ya no viva en una cultura donde los símbolos no posean mensajes místicos, los edificios no dejan de tener significado, así como el

hombre no deja de poseer un sentido común hacia la arquitectura, pues cada uno posee un talento arquitectónico en mayor o menor medida que le da la capacidad de reconocer su necesidad de arquitectura y al mismo tiempo, identificar lo que le gusta de lo que no.

Para Allsopp, el producto arquitectónico no debería ser justificado por su creador, y este no debería de marcar pautas para la apreciación de su obra. La arquitectura, para Allsopp, es un arte enfocado a la sociedad, y por ende, los arquitectos deben considerarse a sí mismos como servidores públicos, «Lo que es requerido del arquitecto es meramente un proceso intelectual basado en la simpatía»²¹, es decir, sentir con la audiencia, proceso se perdió con el movimiento moderno debido a que este no sirve a la sociedad, sino a un grupo de élite.

Con el acenso del materialismo y el descenso del elemento religioso, el espacio monumental ha perdido significancia simbólica, provocando que se confundan los recintos del edículo y el trilito. Por un lado ya no parecen existir valores externos al ser humano, que valgan tanto como para dedicarles monumentos, y por el otro, el espacio de los muertos invade al espacio de los vivos. El deber del arquitecto es el de recuperar al edículo, y de esta manera recuperar el lazo con la sociedad. No se pueden descartar los significados de los edificios, y si eso ocurre es a expensas de la simpatía, el servicio que provee el arquitecto es el de comunicar.

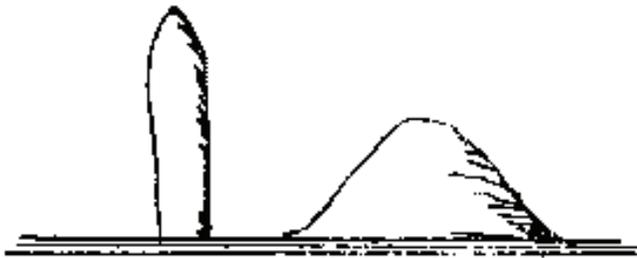


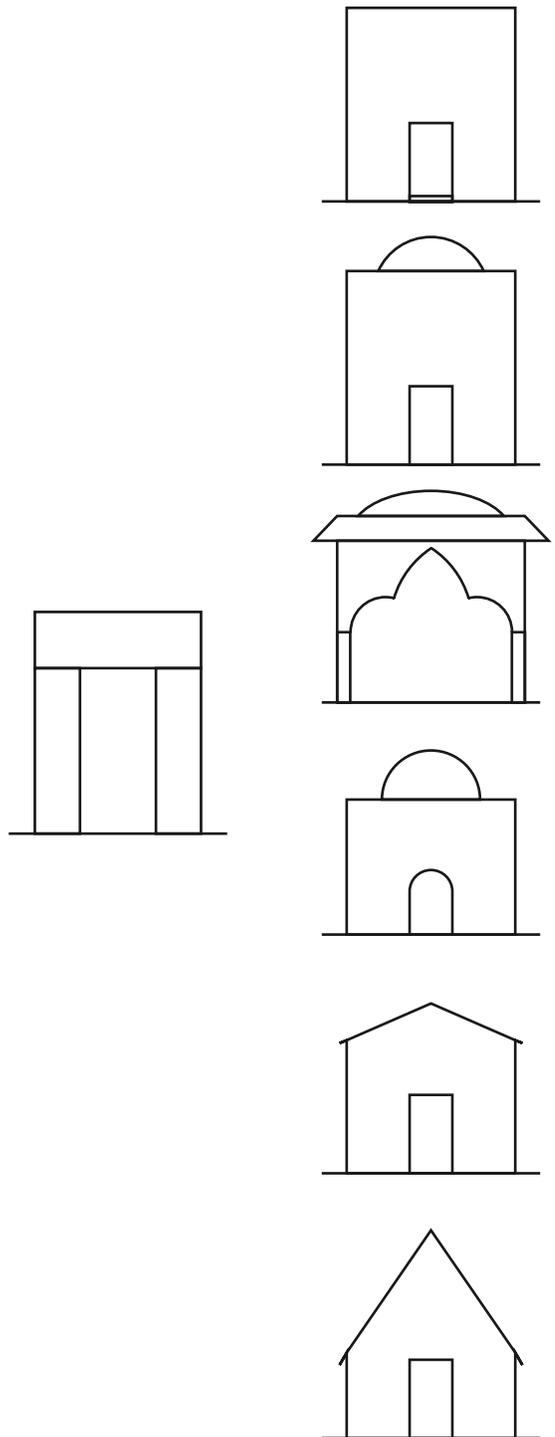
Fig. 53. Bruce Allsopp.

Fig. 54. Formas fundamentales arquitectónicas. «La piedra erguida, el montículo, el edículo y el trilito. La piedra erigida es una manera evidente para marcar un lugar así como un símbolo evidente de fertilidad. El montículo es una manera evidente para marcar una tumba, así como símbolo de [...] maternidad y la diosa madre»²².

Rafael Moneo (1937), arquitecto español ganador del Premio Pritzker, en su ensayo “On typology” [Sobre tipología] (1978), definió la obra arquitectónica desde dos puntos de vista, siendo la primera aquel fenómeno individual, inclasificable, único e irreproducible, con rasgos que si bien responden a un estilo determinado, no lo hacen perder su singularidad; la segunda definición determina que la esencia de la obra arquitectónica es la reproducción de la misma, pues desde su concepción arcaica todo objeto arquitectónico tenía la finalidad de servir como cualquier otro instrumento o herramienta del hombre primitivo, por lo que se daba por sentado que se podía repetir. De hecho el otorgarle nombres a los elementos que componen a las obras arquitectónicas (tales como columnas, traveses, etc.), o a las mismas obras arquitectónicas (tribunales, escuelas, etc.) manifiesta la naturaleza “tipificadora” del hombre, que a través del lenguaje agrupa objetos similares en categorías.

[El tipo] Tal vez pueda ser definido como aquel concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal [...] El concepto de tipo se basa fundamentalmente en la posibilidad de agrupar los objetos sirviéndose de aquellas similitudes estructuras que le son inherentes²³.

Fig. 55. . Diferentes tipologías de domos, producidas por las diferentes técnicas, escalas y estructuras



Al tener más criterios de agrupación, se es cada vez más específico, retornando finalmente a la obra concreta, singular y única.

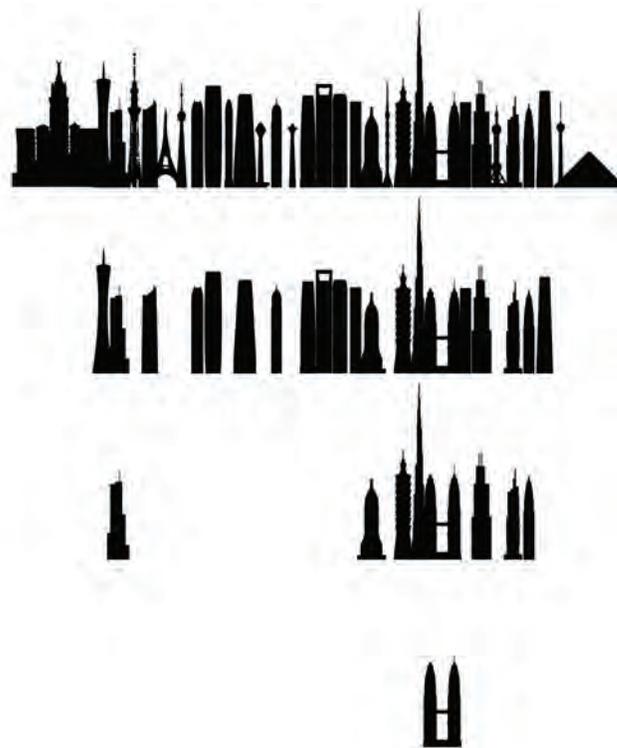
Moneo aclaró que la estructura formal se puede desdoblar en diferentes definiciones contrapuestas; puede tratarse de principios y conceptos geométricos, es decir, apariencia óptica o gestalt en cuyo caso obras arquitectónicas de distinta datación histórica podrían estar catalogadas en el mismo tipo. O bien, un conjunto de relaciones más sofisticadas que van desde la actividad social del grupo humano que realiza la obra, hasta la construcción de la misma, es decir, los aspectos sociales e históricos en los que se desarrolla la obra; lo cual sostiene que los presupuestos

tipológicos no son mecanismos rígidos, sino que implican la idea de cambio y transformación.

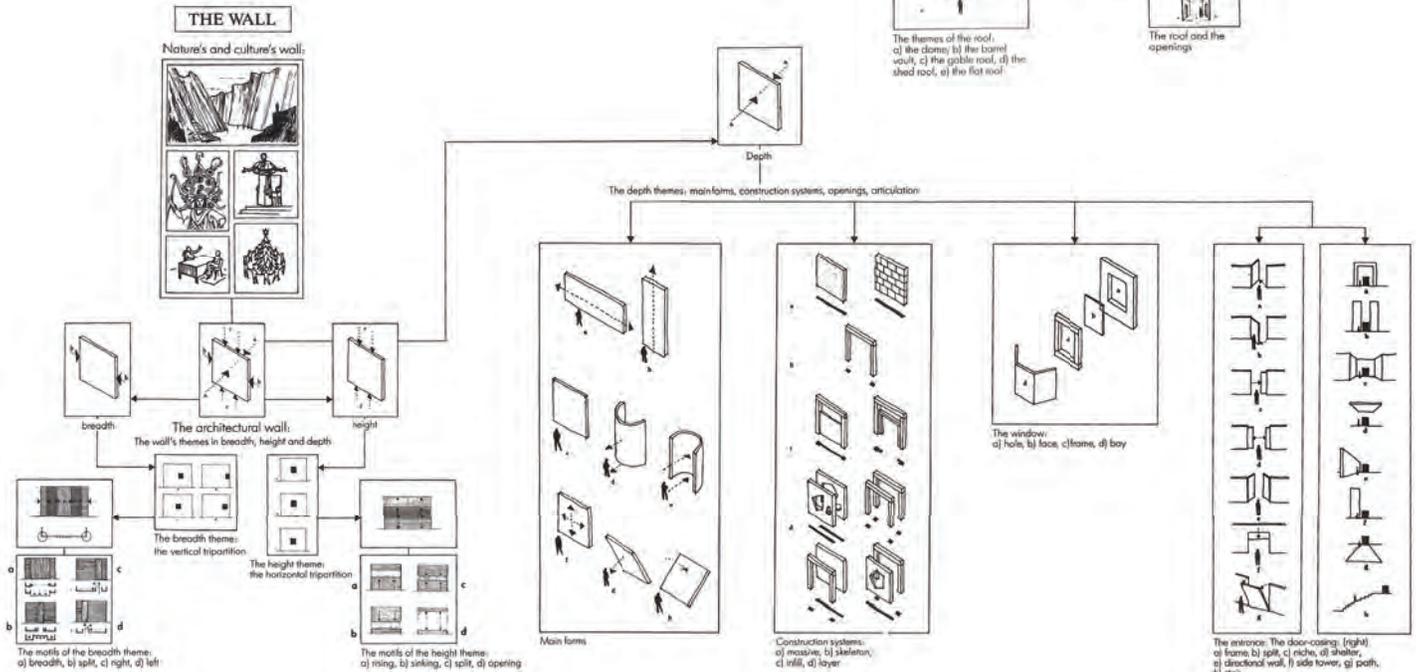
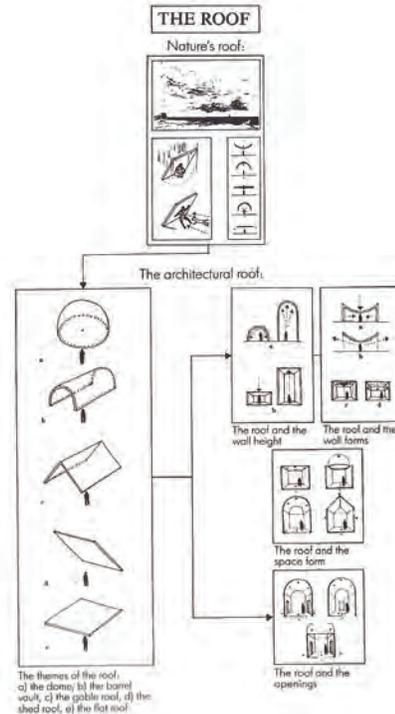
El 'tipo' es, según Moneo, «el medio necesario tanto para negar el pasado como para anticipar el futuro [debido a que] los procesos de obsolescencia solo pueden ser detectados [...] si las obras se clasifican tipológicamente [...]. De ahí que el tipo pueda ser comprendido como el cuadro marco en el que la transformación y el cambio se llevan acabo»²⁴.

Fig. 56. Rafael Moneo.

Fig. 57. Agrupaciones de edificios. A través de nuevos paradigmas, se discriminan y seleccionan obras, según los criterios de agrupación, hasta quedar una sola obra en concreto.



El arquitecto noruego Thomas Thiis-Evensen (1946), en su libro "Archetypes in architecture" [Arquetipos en arquitectura] (1987) cuestiona si a través de los arquetipos es posible establecer una teoría basada no sólo en la tecnología, sino en la universalidad del fenómeno arquitectónico, a partir de la clasificación de arquetipos arquitectónicos en temas y motivos. Para ello elige tres elementos dimensionales, *el piso, el muro y el techo*, de los que deduce sus expresiones existenciales, para evaluar cada una con respecto a su movimiento, peso y substancia, advirtiendo así su efecto en la psique, dando como resultado la experiencia compartida, la expresión reconocible por todos los individuos, independientemente de su cultura, y generando un lenguaje de elementos universales arquitectónicos. En el entendido de que la arquitectura está dirigida

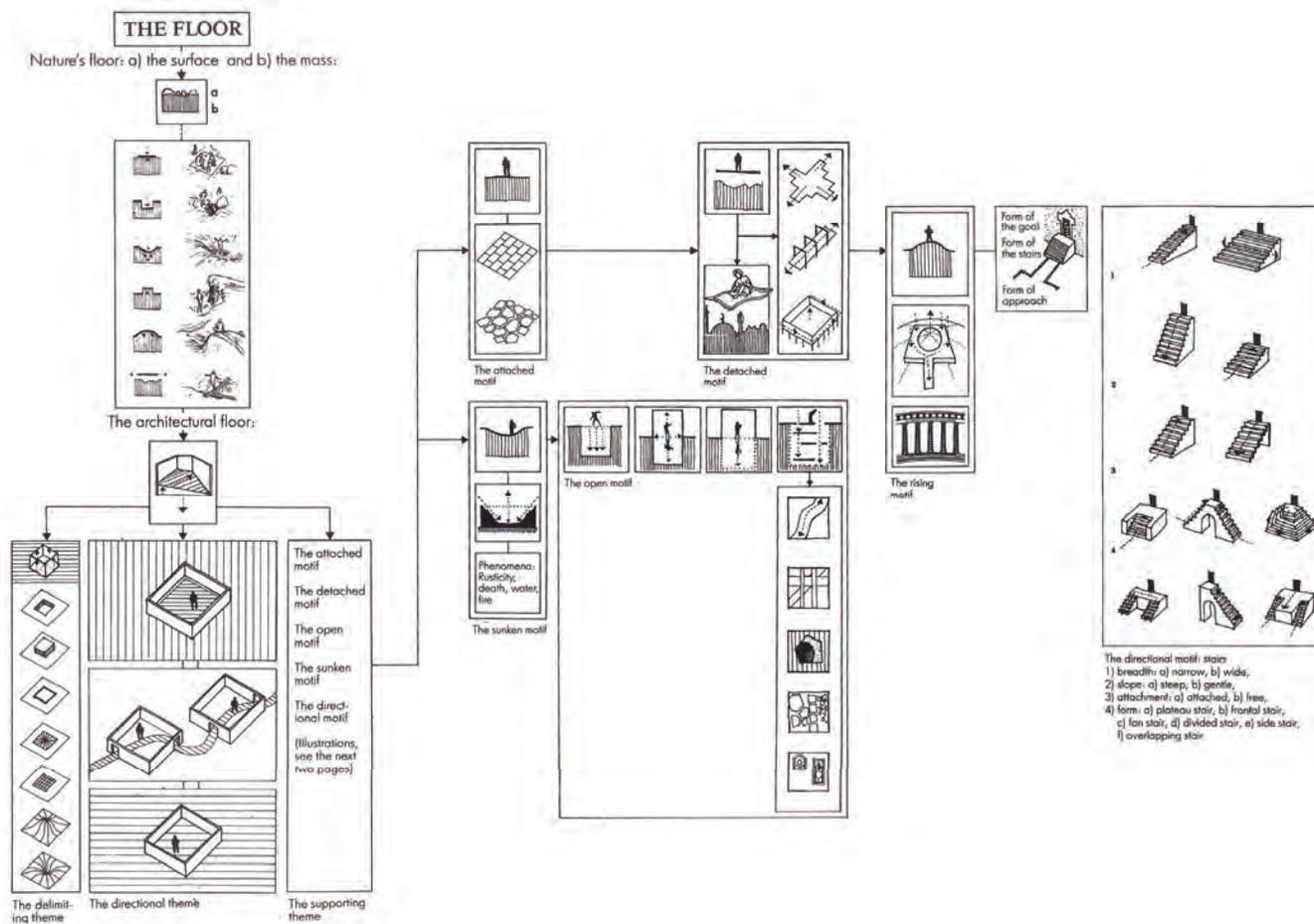


hacia los sentimientos, la meta de Thiis-Evensen es lograr que con un mayor conocimiento de los arquetipos y sus variaciones, se reemplacen los esquemas arquitectónicos de los últimos años, sin necesidad de recurrir al pasado.

Fig. 58. . El muro: delimita el espacio, define territorios, divide el espacio en dos, el adentro del afuera, avienta al espacio exterior adentro o al espacio interior afuera, es la realización concreta de la batalla existente entre atacar al exterior y asegurar al interior, al mismo tiempo que sostiene al techo.

Fig. 59. . El techo: protege el interior contra el espacio exterior, sobre y alrededor; acepta al cielo y lo resiste al mismo tiempo que contiene el espacio interior.

Fig. 60. . El piso: direcciona de un espacio a otro, delimita a un espacio por sus alrededores, soporta y provee un paso firme; es un fenómeno que define un espacio interior afectado por uno exterior, que se encuentra tanto al rededor, como debajo de él.



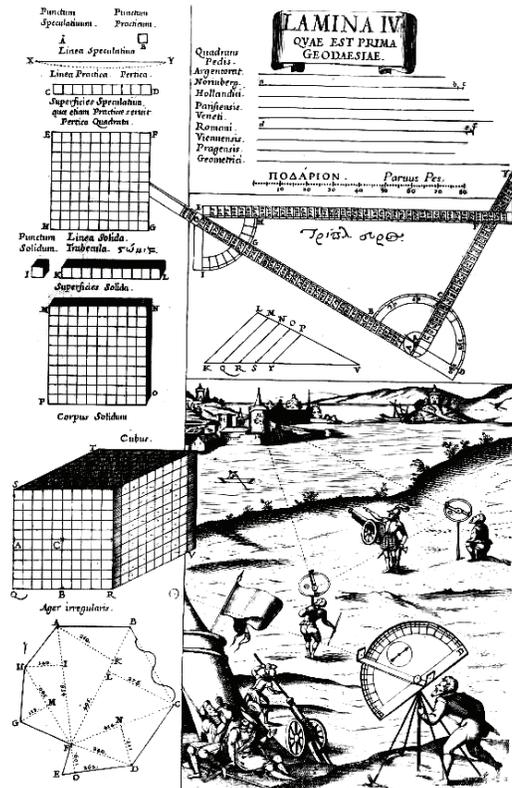
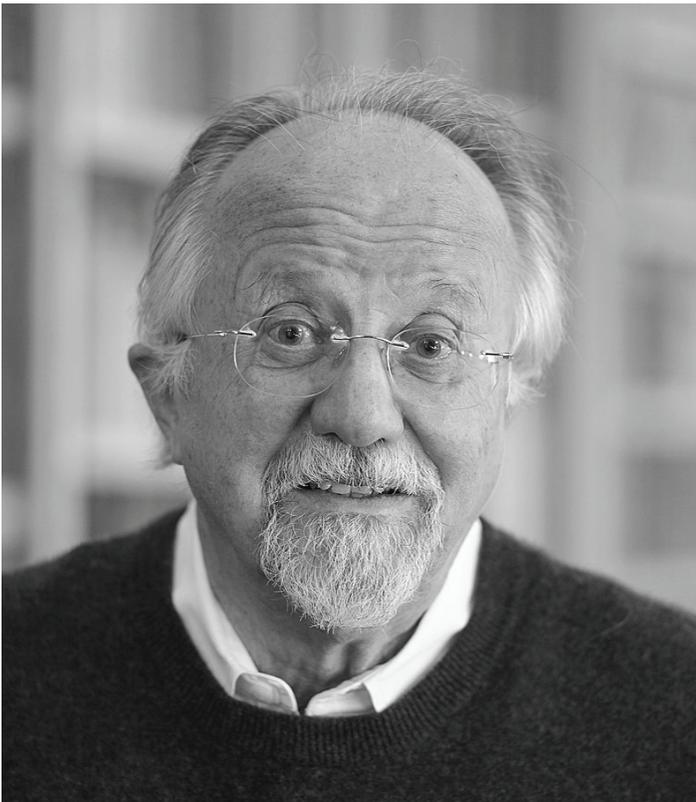
Werner Oeschlin (1944), arquitecto suizo e historiador. En su ensayo “Premises for the resumption of the discussion of typology” [Premisas para la reanudación de la discusión sobre tipología] de 1989, se alejó de todas las interpretaciones hechas hasta ahora del documento de Quatremère, para apegarse a la definición original junto con el texto de Durand.

Hizo una fuerte crítica a quienes consideraban el ‘tipo’ como algo obsoleto o bien, como algo que limitase la capacidad para diseñar, pues no consideraba que la creatividad fuese anti-tipológica; también criticó los postulados que mantienen a la tipología como un asunto de clasificación de formas y funciones, ya que esta concepción la orienta hacia el ‘funcionalismo económico’, es decir, a la estandarización y tipificación

de elementos, lo cual reduce el proceso de diseño arquitectónico, no para garantizar la habitabilidad del ambiente, sino para incrementar su producción.

A diferencia de otros, Oeschlin rescató de Quatremère la crítica hacia la mimesis y la imitación de la naturaleza, argumentando que la repetición es al modelo y no al tipo, y que «son requeridos los procesos fundamentales, sistemáticos, analógicos, racionales y combinatorios al enfrentarse con la historia»²⁵.

Por otro lado, al reexaminar la contraposición que representa Durand, Oeschlin concluyó que no se trata de una discusión sobre el concepto de tipología, sino de una clarificación sobre la relación que tiene la arquitectura con la tipología existente y la forma



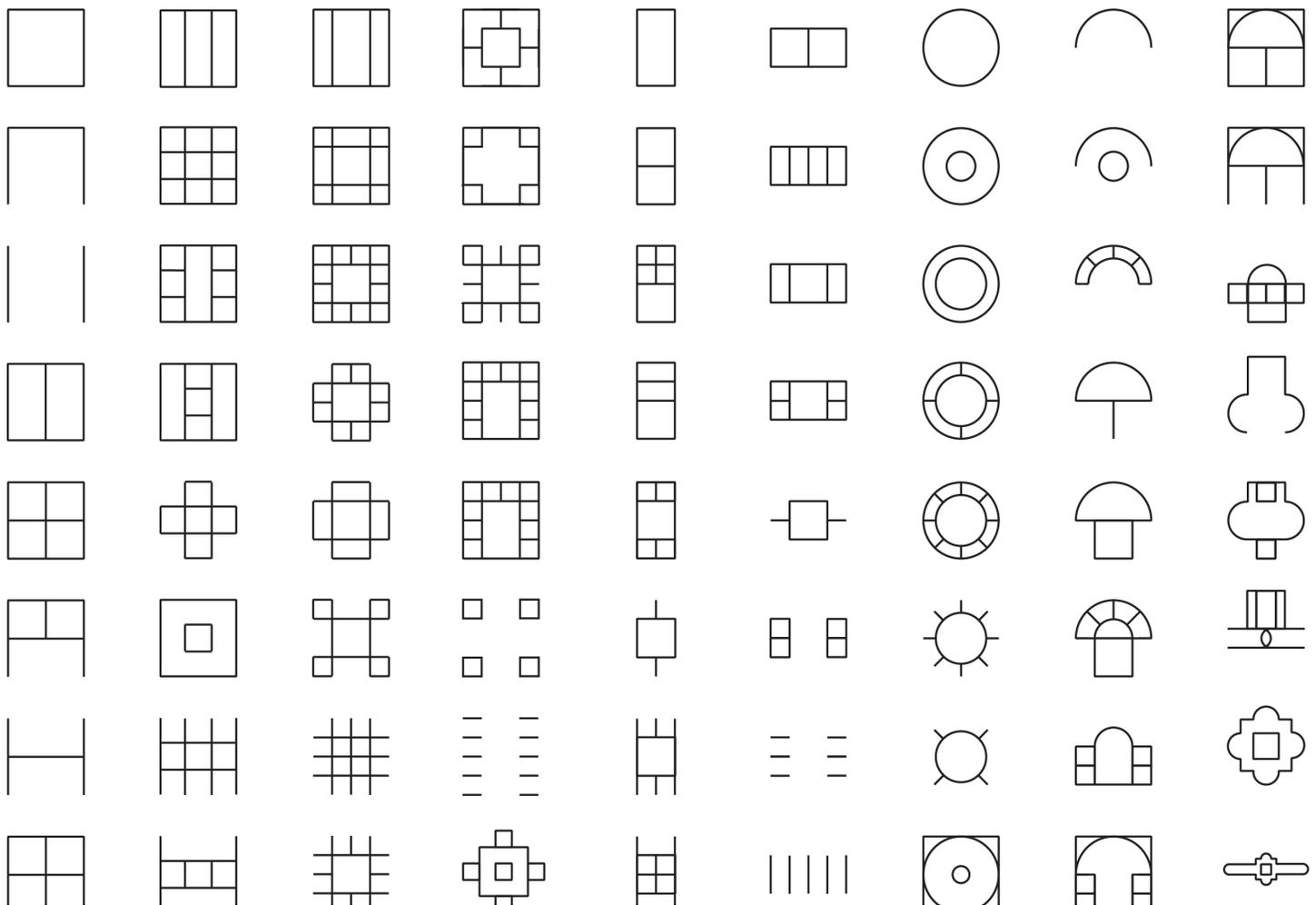
general basada en las leyes universales de la geometría, presentando figuras geométricas simples o puras con sus respectivas formas arquitectónicas en forma de 'tipos' completamente desarrollados.

Para Oeschlin, la combinación entre los alcances de Quatremère y de Durand constituyen una tipología sólida para un proceso de diseño en el cual no se reemplaza la creatividad del arquitecto, pues solo establecen las demandas de condición y sus premisas.

Fig. 61. Werner Oeschlin.

Fig. 62. Generación de cuerpos modular y geoméricamente.

Fig. 63. . Resultado de la división del paralelogramo y su combinación con el círculo



Paul-Alan Johnson, arquitecto australiano y docto en filosofía, en su libro “The theory of architecture. Concepts, themes & practices” [La teoría de la arquitectura. Conceptos temas y prácticas] de 1994, realizó una estricta diferenciación entre los términos ‘tipo’, ‘tipología’, ‘arquetipo’, ‘prototipo’ y ‘estereotipo’, con el objetivo de esclarecerlos de una vez por todas:

Tipo: «la forma general, estructura o característica distinguible de una clase particular de seres u objetos [...], el patrón o modelo de lo que algo está hecho».

Tipología: «el estudio de los tipos», la discusión taxonómica relevante de una colección de obras.

Arquetipo: «patrón original de cuyas copias son hechas [...] la imagen abstracta de un grupo».

Prototipo: «el primer tipo o tipo primario de todo patrón o modelo [...], la primera representación conceptual del arquetipo [...] la primera forma del arquetipo, de donde una cosa es reproducida».

Estereotipo: «algo permanente y reproducible, una representación sólida tridimensional y convencional de una forma ya creada o aprendida [...] la réplica»²⁶.

El arquetipo fue reservado por la forma o por los atributos efímeros e idealistas de algo, el tipo era la clase general a lo que algo pertenece, el prototipo fue el primer atentado en algo con forma física (modelo, bosquejo), y el estereotipo fue su reproducción sólida y o continua [...]²⁷.

Johnson establece esta serie de conceptos como ‘dispositivos autoritativos’, es decir, considera que los tipos y las tipologías pueden persuadir a lectores, críticos, diseñadores o entusiastas amateurs, de que ciertas formas, motivos o detalles arquitectónicos, pueden brindar una especie de autoridad sobre otros edificios, asumiendo que como se ha observado una continuidad en retrospectiva, es posible que una continuidad informe del presente y el futuro.

En su libro indica dos grupos de conceptos de autoritativos. Aquellos a los que llama ‘mitigadores externos’ y otros a los que llama ‘persuasores internos’. Los

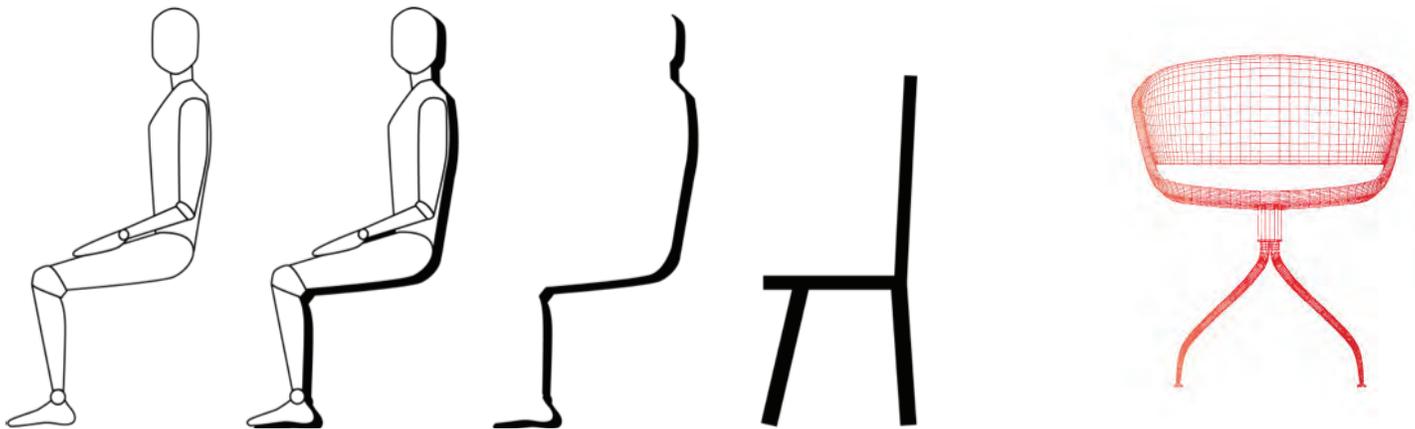


Fig. 64. Arquetipo. Ejemplo de un arquetipo. En este caso la necesidad de una postura cómoda de reposo es lo que origina al prototipo de una silla.

conceptos revisados aquí, formarían parte del primer grupo, debido a la búsqueda de razones que realizan los diseñadores, para entender el contexto, las tradiciones, o características particulares del sitio. Mientras que el segundo grupo se encuentran las estancias para lidiar con las tareas y procesos de diseño, las rutinas que adoptan, la fuerza que ejerce el programa, el privilegio que se le otorga a la función, todo aquello a lo que se le puede considerar como tarea interna.

En su documento, también debate los objetos de estudio de Allsopp y Thiis-Evensen. En el caso de Allsopp, menciona que siempre y cuando los 'arquetipos arquitectónicos' no se desvíen de sus imágenes abstractas, podrían considerarse como tales. Esto se entiende mejor extrapolándolos a los elementos pitagóricos del punto, la línea, el plano y el volumen. Siendo así el hito una marca de posición, un señalador de territorio o punto; el montículo una marca de ocupación, un límite, un borde o línea; el trilito la marca de un umbral, un plano en lectura vertical, y el edículo la delimitación de un espacio o un volumen. En cuanto

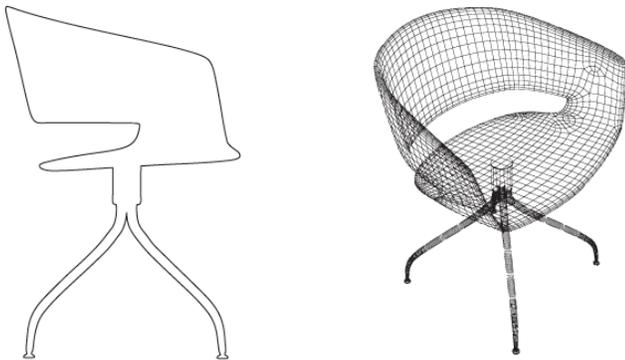


Fig. 65. Prototipo. Ejemplo de un prototipo. El modelo primario o la imagen conceptual de una silla, para su próxima reproducción.

cualquiera de ellos se consolida en un concepto, se convertiría en un 'prototipo' y cada reiteración de este, tendría que considerarse como un 'estereotipo'. Al respecto de Thiis-Evensen, estima que este presenta una base formal arquitectónica, a través de un vocabulario que refiere a la la función y la tecnología de cada elemento, por lo que realmente lidia con 'prototipos' y 'estereotipos', ya que no se tratan de pensamientos abstractos.

A partir de Johnson, el termino 'arquetipo' empezó a convertirse en un concepto para explicar diferentes fenómenos que se relacionan con imágenes conceptuales.



Fig. 66. Estereotipo. Ejemplo de un estereotipo. La producción de réplicas del modelo, que posteriormente se convierte en una forma aprendida.

Etapa de revisión y concepciones actuales

Iñaki Ábalos (1956), arquitecto español, dilucidó en su libro “La buena vida” (2000) la relación que tiene la proyección arquitectónica con el modo de vida, a través de siete filones de pensamiento contemporáneo, presentando en siete utopías arquitectónicas o «fantasías irrealizables», los diferentes pensamientos filosóficos que afectaron al siglo pasado, implicando que las mentalidades desarrolladas en cada uno, debían ser arquetipos: La casa idealista, La casa existencialista, La casa positivista, La casa fenomenológica, La casa freudomarxista, La casa poshumanista, La casa pragmática.

Fig. 67. Iñaki Ábalos.



Fig. 68. La casa de Zaratustra.

Casa con tres Patios, Mies Van der Rohe, 1934.

Un espacio que quedó sólo en la teoría, cuyo propósito se encuentra alejado del ‘Existenzimum’ y la producción en serie de objetos arquitectónicos tipificados; este estudio da paso a una «agrupación de unidades siempre diferentes, voluntaria y manifiestamente individualizadas a través de mecanismos topológicos [diferentes orientaciones] o métricos [diferentes tamaños], siendo el sistema empleado para materializarlas el único elemento permanente».

El programa arquitectónico de cada casa, está destinado a un único individuo que se desenvuelve en un espacio que extiende sin perder la continuidad, ni la esencia.

La Casa con tres Patios es la casa del ‘superhombre’ nietzschiano, la figura que ansía pensar por sí mismo, alejándose de las doctrinas metafísicas para reconstruir su propio sistema de valores.

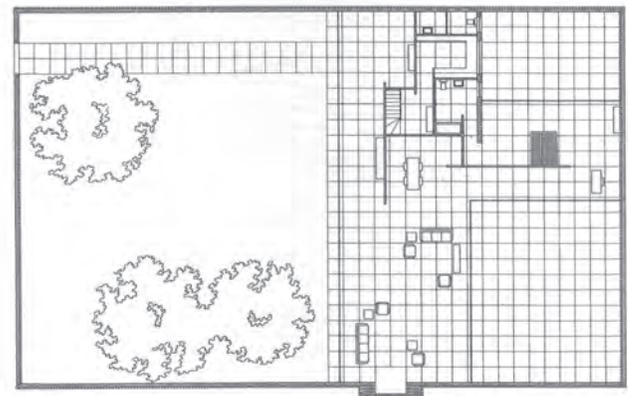


Fig. 69. Heidegger en su refugio.
La cabaña de Heidegger en Todtnauberg, en la Selva Negra, 1968.

Un humilde recinto, alejado de las banalidades del mundo, con tan sólo los espacios indispensables para aquel que se es y no lo hacen ser.

La casa del 'dasein' [el ser ahí] de existencia auténtica, que desobedece a lo que se dice, al demonio de la publicidad, a las habladerías y a la avidéz de novedades, las cosas típicas de la existencia inauténtica que 'el señorío de los otros' impone al 'dasman' [el se].

En esta casa, el dasein puede aspirar a sus posibilidades, sin que la angustia por la muerte lo sumerja en lo superfluo de las cosas, exponiéndose a los más crudos cuestionamientos.

«La casa de este sujeto que se interroga sobre sí mismo [...], en ella habita quien se piensa a sí mismo y es este pensamiento a su vez, el que habita la casa».



Arquetipos y Arquitectura

Fig. 70. La máquina de habitar de Jaques Tati.
Casa Arpel, Mon oncle, 1967.

La casa positivista es un recinto transparente en un barrio elitista, cada espacio es parte de un complejo engranaje utilitario, producto de la ciencia y la tecnología.

De acuerdo con el positivismo, «los movimientos de la sociedad, incluso los del espíritu humano, pueden ser realmente previstos, en cierta medida para cada época determinada y bajo cada aspecto esencial, incluso en lo que parece a primera vista más desordenado».

En esta casa habita la familia modelo, carente de rasgos particulares, que se piensa merecedora de sus bienes materiales, pues son consecuencia de su moral.

Influídos por el positivismo, los arquitectos modernos veían a los habitantes como mero usuario, una pieza más del complejo circuito.



Fig.71. Picasso de vacaciones: La casa fenomenológica. La Californie, Cannes, Riviera Francesa; Château Vauvenargues, 1955-1961; Notre Dame de Vie, 1959-1962, y Casa Hulot, Mon oncle.

La casa fenomenológica es el momento de apropiación del espacio, a través de la aglomeración de objetos con carga afectiva, por el habitante, generando microcosmos conectados de manera laberíntica.

Es el habitante quien hace a la casa fenomenológica, es decir, el edificio no se construye para propiciarlo a los fenómenos, sino la forma de habitar es la que se dispone abierta. El sujeto fenomenológico es el ser arrojado en el mundo, que vive en estado de experimento, sensible a todo lo que le rodea, su tarea filosófica es descubrir las vivencias en lugar de analizarlas o explicarlas.

El que habita en esta casa es como un niño, espontáneo e intuitivo «un individuo frente a sí mismo y al mundo».



Fig. 72. Warhol at the factory. The Factory, quinta planta del 231, en la E 47th Street, Midtown, Manhattan, Nueva York, 1963 a 1968.

La casa freudomarxiana es el espacio recidual, desechado o sobrado que posteriormente es reciclado y apoderado para combinar el trabajo con la liberación lúdica.

La habita un colectivo en el que cada sujeto está «inmerso en unas relaciones de producción que lo determinan socialmente», es decir, un grupo social sin lazos consanguíneos que organiza sus tareas según la especialidad de cada miembro los cuales no encajan en la sociedad, pues su personalidad se encuentra dirigida hacia la satisfacción de sus placeres y la pulsión sexual.

El espacio alternativo, al ser tomado por estos seres radicales, con ideas revolucionarias, se contagia a la ciudad y poco a poco la transforman. Los espacios con memoria se descontextualizan como el objet trouvé.



Fig. 73. Cabañas, parásitos y nómadas: la deconstrucción de la casa.

One week, Buster Keaton, 1920; Alteraciones a una casa suburbana, Dan Graham, 1978; la House, Washington, Connecticut, Peter Eisenman, 1972-1975; casa de Frank O'Ghery, Santa Mónica, L.A. 1977-1978; PAO 1 y PAO 2, Toyo Ito, 1985 y 1989, y la Casa virtual de la Foreign Office, 1996.

La casa del sujeto posthumanista, es un conjunto de paradojas. Un objeto virtual, que existe en la realidad, donde habita un parásito, resultado y promotor del capitalismo, que trabaja sin producir (debido al teleconsumismo) y que aborrece al núcleo familiar convencional al tiempo que se pierde en la masa unitaria.

El nómada se pasea solo por las ciudades genéricas, a través de caminos y flujos de plusvalía para llegar a su efímera cabaña primitiva: una delgada piel situada en puntos de observación. Sus artefactos se han convertido en objetos vacíos y el refugio de intimidad es desechado por una forma de vida hedonista.

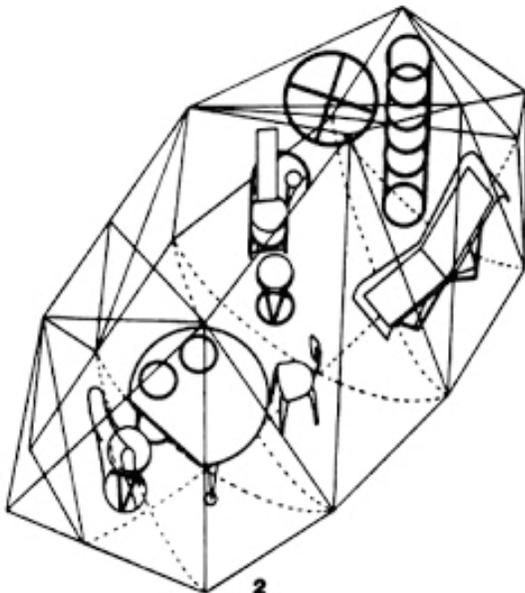


Fig. 74. "A bigger splash": la casa del pragmatismo.

A bigger splash, David Hockney, 1986; Casa Eames, Ray y Charles Eames, 1958; Study House 22, Hollywood Hills, Pierre Koenig, 1959.

El espacio pragmático es actual e individualizado, así como su sujeto, el 'ironista liberal' quien percibe «la contingencia de su identidad, no sujeta a verdades» y reconoce los actos de crueldad como universales, por lo que realiza un pacto de solidaridad con los demás sujetos. De esta manera, en la casa del pragmatismo se reparten las tareas equitativamente entre sus habitantes, y del resto se encarga su obsolecente equipamiento integrado.

La casa del pragmatismo es el marco de la experiencia cotidiana donde se desarrolla la vida que interactúa con su medio, tanto artificial como natural consolidados en uno solo, conformando un «instante banal, como una experiencia estética»; la arquitectura entonces, pasa a convertirse una mera técnica de inducción para la percepción de la atmósfera y el aire 'acondicionado'²⁸.



Ayda Zeinali Farid en su artículo del 2006 “Architecture based on archetype” [Arquitectura basada en arquetipos], aborda una serie de formas arquetípicas, e insinúa que éstas han servido como fuerza de inspiración en todas las culturas y regiones, pues a través del tiempo se han manifestado obras arquitectónicas de naturaleza y esencia similar, pero con aspectos diferentes.

Para su ejercicio, Zeinali parte del arquetipo revisado por Johnson. Sin embargo, también examina a otros autores como Bettinal Knapp, quien en su libro “Arche-type, Architecture, and the Writer” [Arquetipo, Arquitectura y el Escritor] (1986) describe a una ‘arquitectura arquetipal’, como la representación de las condiciones psicológicas y funcionales de un individuo, cultura, clase o periodo, que afecta a los sentidos de aquellos que la crean, la viven y la estudian. En ese entendido, la arquitectura arquetipal revela aspectos subliminales y profundos de sus creadores, que en muchas ocasiones expone la necesidad de la humanidad por relacionar su territorio con lo que considere sagrado, tal como los reinos divinos.

En ese entendido, Zeinali planteó que si el ejercicio arquitectónico fuera consciente de la influencia que tienen las formas simbólicas o arquetípicas, podría obtenerse una arquitectura global y eterna. Por lo que propone que los arquitectos y diseñadores conozcan y estudien las formas arquetípicas para propiciar una arquitectura arquetipal, como la que describe Knapp, ya que cumpliría con las siguientes características:

- Universal, es decir, no se limita a un estilo específico.
- Perpetuo, vive para siempre.
- Actúa como una máquina del tiempo, al momento en que revive los recuerdos de sus usuarios.
- Está centrada en la semiótica.
- Vive en todos los estilos.
- Da pie a una variedad infinita de imágenes, por lo que su campo es infinito.
- Es una cultura universal.
- Basada en signos y símbolos, por lo que los arquitectos deben conocer todos los arquetipos, los signos sagrados de todas las regiones del mundo.



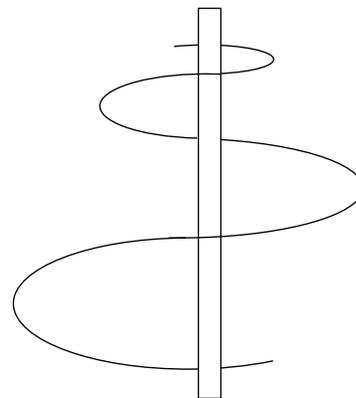
Fig. 75. El pilar o la columna cósmica.

Fig. 76. La espiral cósmica.

Fig. 77. La montaña cósmica.

Fig. 78. La entrada cósmica.

Fig. 79. El domo o cubierta cósmica.



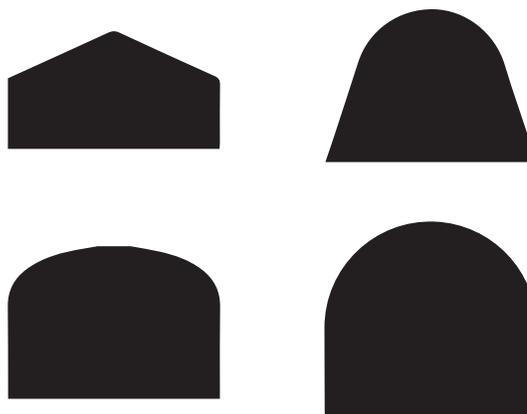
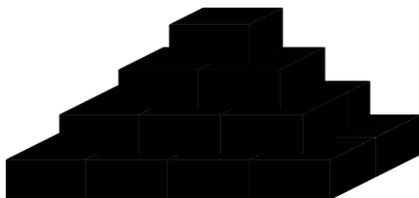
Las formas arquetípicas que encontró Zeinali fueron:

El pilar o columna cósmica- «instrumento utilizado para alcanzar el plano cósmico, se trata de un puente que conecta la tierra con los cielos _al hombre con los dioses_ a su vez que lo sostiene».

La espiral cósmica- «encontrándose en todas las culturas, se ha relacionado con la fuerza cósmica. La espiral pertenece a todos sin excluir a nadie. También se considera como un proto-laberinto».

La montaña cósmica- «representa el centro de la tierra, conectándola con el mundo superior».

La entrada cósmica- «se remonta a las primeras ciudades amuralladas e incorporándose al arco cósmico representa la entrada del universo y el mundo superior»⁵⁷. El igloo, la stupa, el yurt, la tienda y el wigwam, entre otros, que pueden ser agrupados como domo o cubierta cósmica, «son formas sagradas relacionadas con otras formas arquetípicas, como son la montaña cósmica y el pilar cósmico, sin embargo no forman parte de ninguno de estos, sino a otro arquetipo en sí»²⁹.



El docto en arquitectura, Marco Antonio Ortiz Flores, docente de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, realizó una tesis en el 2007 que llevó por título “El espacio arquitectónico: Modelos formales”, en la cual expuso los diversos conceptos espaciales a través de los cuales el hombre ha dado solución a partir de la ‘fenomenalización del espacio natural’, con el propósito de descubrir la forma del espacio arquitectónico para enriquecer el panorama teórico, exponiendo la fuente o circunstancia de cada forma, sus variables tectónicas y sus características, así como la época de en que surgen, sus interacciones y su evolución. Los modelos que presentó fueron los siguientes espacios:

Espacio Centrípeto- cuyo origen se encuentra en el espacio que rodea al fuego, y junto con el ‘espacio

cono’, generan lo que Ortiz llama ‘el Big Bang’ de la arquitectura. Su proporción es magna, pues su plafón es el cielo físico; su estructura es orgánica, y su valor inicial es místico. Ej. Stonehenge, el teatro griego y el baptisterio.

Espacio Cono- proviene de circunstancias meramente humanas, siendo su proporción adecuada a la familia, su estructura es geométrica y su valor inicial de supervivencia. Ej. El tipi y la cubierta cónica de los templos y palacios.

Espacio Célula- su origen en la cueva, posee proporción unitaria, estructura múltiple radial y valor inicial autónomo sin ampliaciones. Ej. la cabaña del hombre paleolítico y las cúpulas.

Espacio Caja- así como el espacio cono, tiene su origen en circunstancias no naturales, sino humanas. La proporción es la escala humana y modular; la estructura es geométrica, unitaria y autónoma, mientras que su valor constante es la reproducción y la fusión con sus similares. Ej. Los templos egipcios y las ciudades romanas.

Espacio Perspéctico- de origen humano, cuya proporción depende de la profundidad y la secuencia de los módulos; su estructura puede ser unitaria o infinita y su valor constante lo adquiere por la profundidad y el control que permite. Ej. La alineación de piedras en Carnac, Francia, la sucesión de columnas en los templos Egipcios.

Fig. 80. Marco Antonio Ortiz Flores.



Espacio Lúdico- se origina en los ríos o grutas, su proporción es establecida por cada tramo del juego espacial con medidas aleatorias; su estructura es múltiple e integrada, sin control visual total, mientras que el valor constante es la sorpresa, el juego y el gozo del espacio. Ej. Las torres de las fortificaciones medievales.

Espacio Prisma- de origen humano, su proporción es antropométrica hasta la cubierta; su estructura es amplia longitudinal y multidireccional, y su valor es el misticismo del vértice, la invención humana. Ej. la choza primitiva, las pirámides de Egipto y las casas de dos aguas.

Espacio Fluido- tiene su origen en los valles, su proporción es la escala humana, pero sin modulaciones, su estructura es una integración de espacios articulados por los que se transita como líquido, su valor se encuentra en la expresión del viaje, en la seguridad de comunicación de los lugares. Ej. Los callejones de las ciudades de 'plato roto' y las escaleras helicoidales.

Espacio Sensual- también tiene su origen en las cuevas, de proporciones no modulares, estructura múltiple integrada, compleja y no articulada, y valor constante del gozo de la luz. Ej. Los arcos romanos y las bóvedas de los templos.

Espacio Monumental- su origen se encuentra en la naturaleza, su proporción está fuera de la escala humana, su estructura es magna y aprovecha el cielo físico como cohesión de su todo, su valor constante es la expresión de poder y la sensación de pequeñez del espectador. Ej. Las pirámides de Giza, Egipto, El Coliseo romano, y las basílicas.

Espacio Oblongo- se origina en el acantilado, su proporción es más ancha que profunda y no más alto que ancho, reproduciéndose en módulos hacia los lados; su estructura es articulada por los laterales, fusionada y no ensamblada, y su valor constante es la presentación frontal del objeto. Ej. Las fachadas de los templos.

Espacio Escultórico- su origen es humano, en la magia, la religión y el arte; su proporción puede ser canónica o abstracta; su estructura es una composición de partes iguales con las que interactúa el espectador, y su valor constante es artístico, la intensidad del pensamiento analítico o expresivo. Ej. La Acrópolis de Atenas.

Espacio Ecléctico- su origen al igual que el escultórico se encuentra en la magia, la religión y el arte, pero también en la ciencia; de proporciones que dependen del ensamblaje de sus partes, tiene una lectura arquitectónica compleja; su estructura es múltiple, integrada parcialmente o sobrepuesta, su valor constante es el cambio del ambiente. Ej. El Panteón de Agripa.

Espacio Interestructurado- su origen es la ciencia, su proporción está fuera de la escala antropométrica; su estructura es integrada, pero compleja; su valor constante es la mimesis, el rebuscamiento, el abandono de formas simples. Ej. Las catedrales góticas, el Tatlin.

Espacio Metamorfo- su origen también se encuentra en la magia, la religión y en el arte; su proporción varía de monumental a escala humana, desarrollando su propia dinámica; su estructura es cambiante, pues está integrado por unidades preprogramadas, su valor constante es la sorpresa y la transformación. Ej. El teatro de Da Vinci (1498).

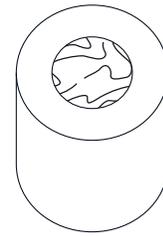
Espacio Deconstructivo- Su origen se encuentra en la naturaleza, pero no fue sino hasta la última era que hizo su aparición, su proporción no es secuencial sino dinámica y su estructura es poliprismática, su valor juega con tres dimensiones, integrando el caos a la arquitectura.

Todos los espacios han surgido y resurgido con diferentes propósitos a lo largo del tiempo y con diferentes caracteres, así el espacio célula, el caja y el lúdico reaparecieron en el Neolítico como espacios urbanos; posteriormente el espacio centripeto, el cono, el célula, el caja y el prisma se restablecieron en la 3ª y 4ª eras modernas industriales como espacios herméticos.

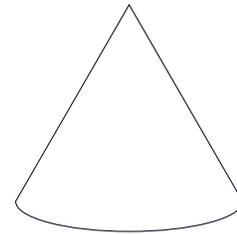
Ortiz critica los enfoques con los que se han definido las cualidades del espacio, identificando tres en específico, el teórico metodológico con interés científico que se acota en métodos de diseño para el objeto arquitectónico; el devaluado por la academia que lo plantea como sustancia o noción, confundiendo las características del espacio con su forma, siendo que cuando se transforma la sustancia, se construye el espacio sin que su forma sea un resultado colateral; y el tangible que se estudia a través de la geometría, abordando los límites del espacio, pero no su contenido.

También rechaza a los autores que reemplazan a los instrumentos formales del diseño con modelos computacionales creados a partir de algoritmos que no alcanzan a cubrir todos los conceptos espaciales, englobando los aspectos que consideran cuantificables y que le dan más peso al medio que al fin arquitectónico.

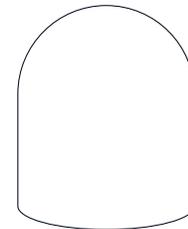
Fig. 81. Modelos formales.



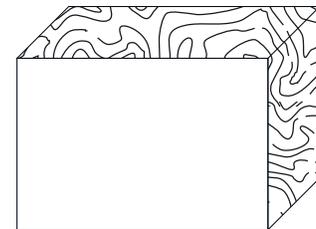
centripeto



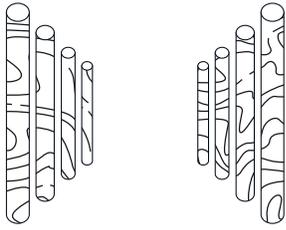
cono



célula



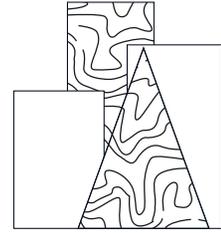
caja



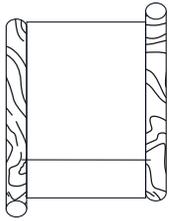
perspéctico



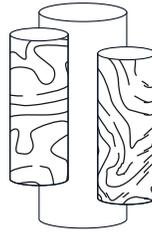
sensual



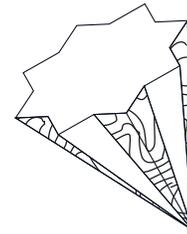
ecléctico



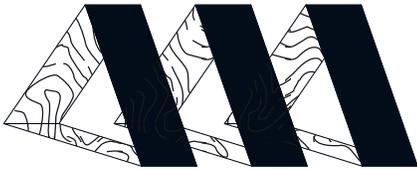
lúdico



monumental



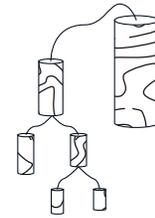
interestructurado



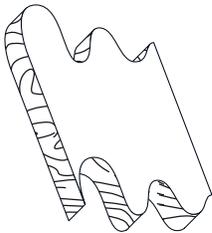
prisma



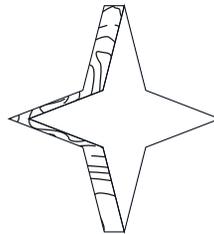
oblongo



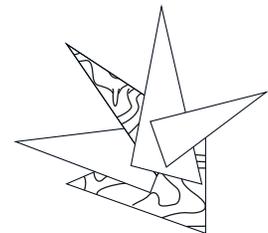
metamórfico



fluido



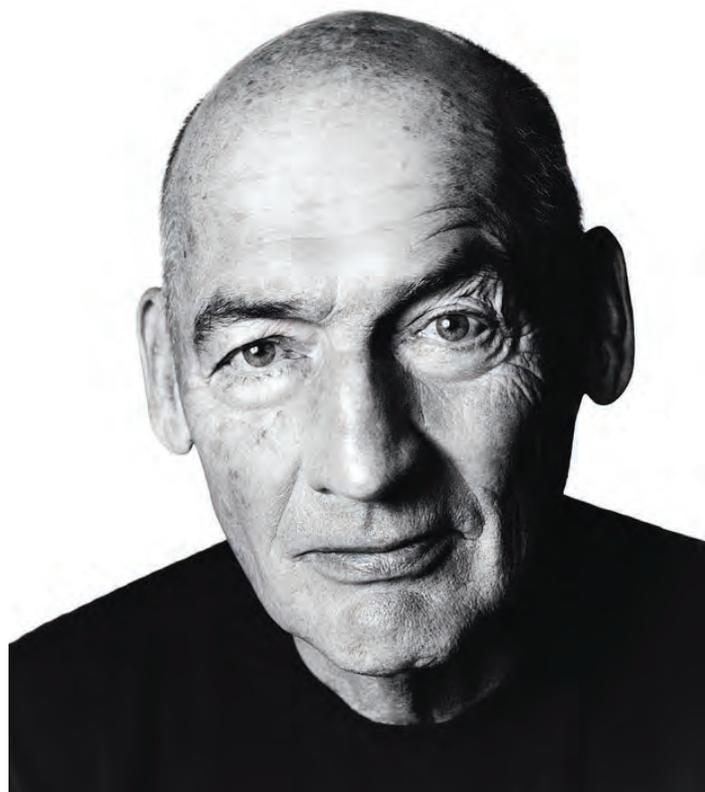
escultórico



deconstruido

Finalmente, en la Bienal de arquitectura del año 2014, el cargo de presidente fue dado al Pritzker holandés, Rem Koolhaas, quien sentó como tema, los “Fundamentos de la arquitectura”, refiriéndose a los elementos básicos que la conforman.

Distinguió quince elementos, dedicando una exposición a cada uno de ellos, realizadas por diferentes grupos de trabajo que tenían por meta dar a conocer el origen y la evolución de cada elemento para propiciar su reflexión.



elements of architecture

floor
wall
ceiling
roof
door
window
façade
balcony
corridor
fireplace
toilet
stair
escalator
elevator
ramp
fundamentals

«[...] comenzando altamente codificado, decorado y adjudicándose la civilización de la tierra desnuda, el **piso** asume complejidad en su sección en inversa proporción a la simplificación de los detalles en su superficie».

«[...] cualquiera que mire al **muro** el día de hoy se enfrenta a un acertijo: ¿Está frente a un objeto inmutable _fuerza, solidez, masa_ o está frente a un ensamble provisional que puede ser removido o cambiado sin particular esfuerzo?».



Fig. 82. Rem Koolhaas.

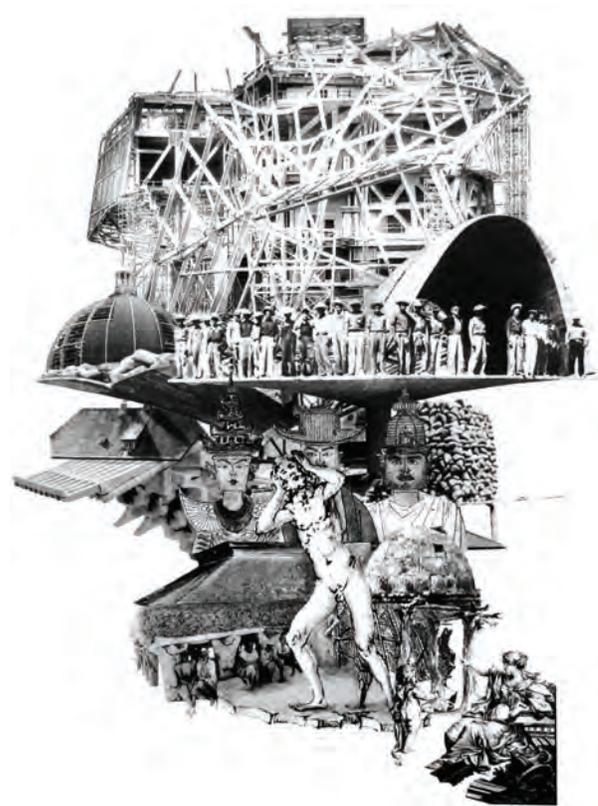
Fig. 83. piso.

Fig. 84. muro.

«[...] **plafones** _tradicionales, iconográficos, delgados y contiguos con el dorso del piso de arriba_ se vuelve exponencialmente grueso en los últimos 100 años [...] El falso plafón carece supuestamente de significado, pero contienen misterios más allá de sus banales y uniformes superficies modulares».



«[...] el **techo** se ha convertido en una expresión artística alimentada por una tecnología digital, alabado como recuerdo [...] o sumisamente movilizada como una herramienta para resolver necesidades globales como la sustentabilidad... un anhelo arquetípico por un sentido personal de seguridad, dispuesto al mundo».



«La **puerta** representa la promesa de tenerlo todo: apertura, entrada, libertad; pero también protección, seguridad, privacidad [...] Una parte del muro y la inevitable brecha en él; tan seguro como tú quieras, y sin embargo penetrable con la llave correcta... la puerta es siempre parte de una dialéctica auto cancelable».

«[...] la lenta muerte de la **ventana** como un área singular y articulada, un hoyo perforado en un muro para deleccionar una vista particular, e incluso como una metáfora antropométrica, un 'ojo', ha sido reemplazada por la idea de ventana como una pantalla uniforme que se envuelve al rededor de un edificio».

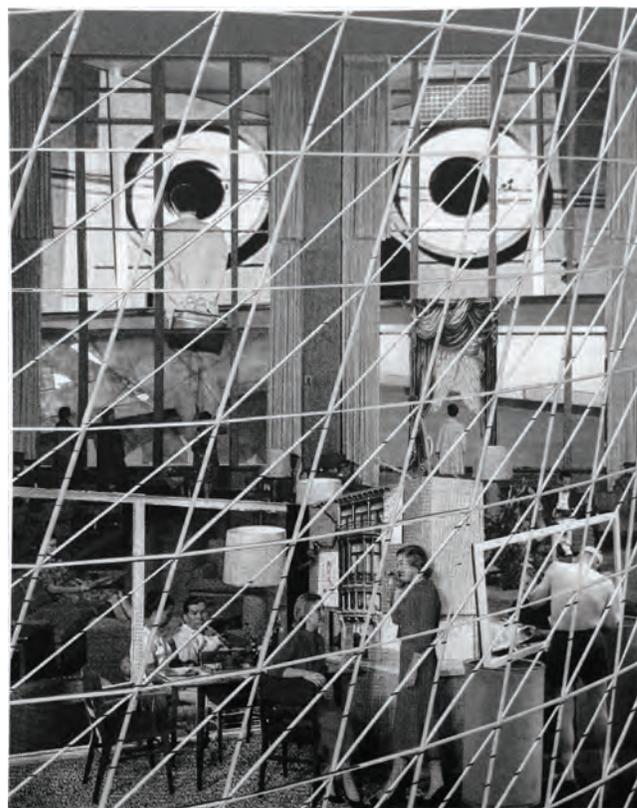
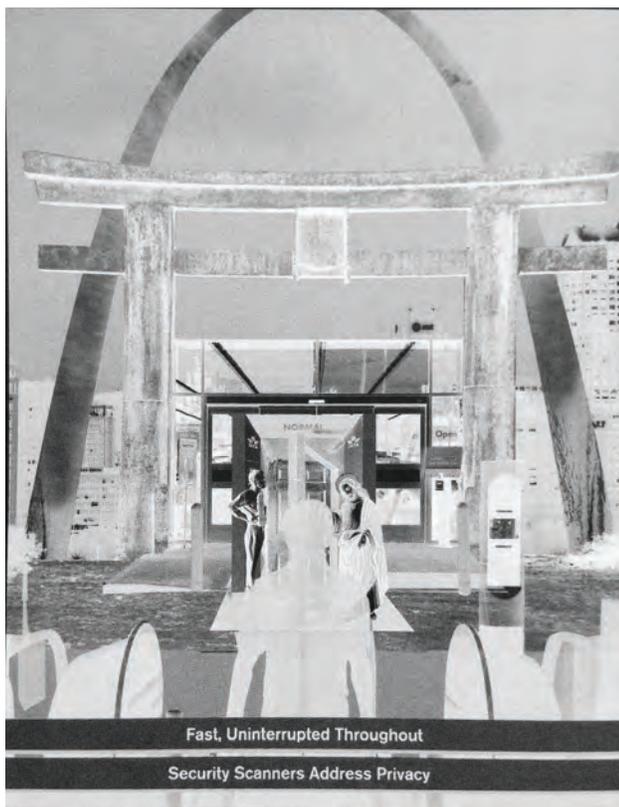


Fig. 85. plafón.

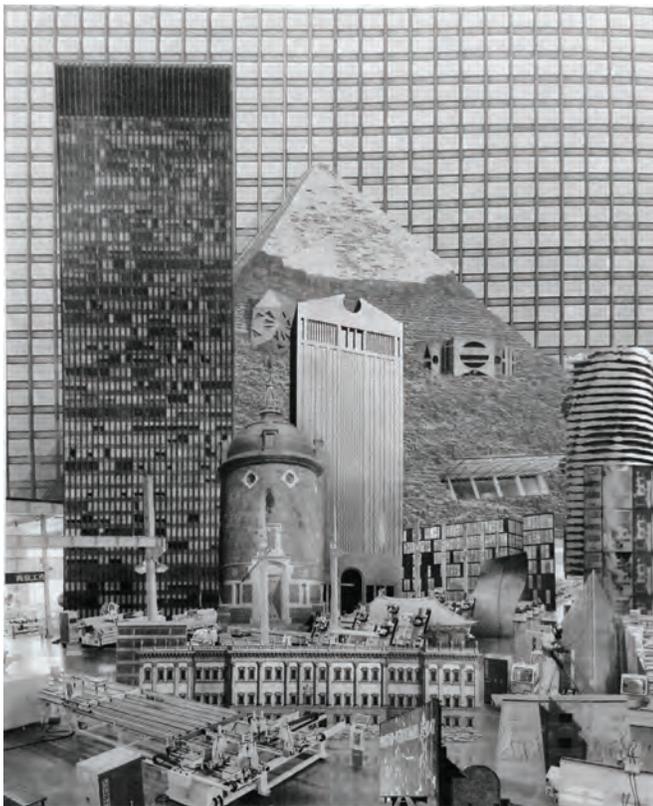
Fig. 86. techo.

Fig. 87. puerta.

Fig. 88. ventana.

«Una metonimia para la arquitectura como un todo, la **fachada** es el elemento con mayor inversión de significado político y cultural [...] “fachada” es un término y concepto relativamente recientes. Pero ya había una fachada antes que un término [...] la superficie exterior de una masa sólida [...]».

«El **balcón** se proyecta hacia el exterior, pero flota sobre él. A diferencia de sus primos, la logia o “la calle en el cielo”, permanece celular y aislado; sin embargo, por diseño empuja más allá del compartimento individual. Balanceado precavidamente entre estos polos, el balcón sirve como un laboratorio donde algunas veces las mezclas explosivas de lo público y lo privado, interior y exterior, son puestas a prueba».



«[...] para el siglo 18, el **corredor** se convierte en un elemento arquitectónico fundamental utilizado para cambios espaciales y relaciones sociales [...] el corredor se convierte en una metáfora crucial de planeación a escala regional [...]. En el siglo 20 [...] el corredor es forzado a retirarse de la escena arquitectónica como un dispositivo venerado y organizado, los corredores están en todas partes».

«[...] Prometeo le dio a la humanidad no sólo el **fuego**, sino también escritura, matemáticas, agricultura, medicina y ciencia [...]».

«ARQUETIPO: FUEGO A PESAR DEL CLIMA».

«Los lugares-del-fuego son omnipresentes y honrados en todas partes, en calor extremo y en frío extremo, indicando que la necesidad utilitaria por el calor nunca fue parte de su función principal».

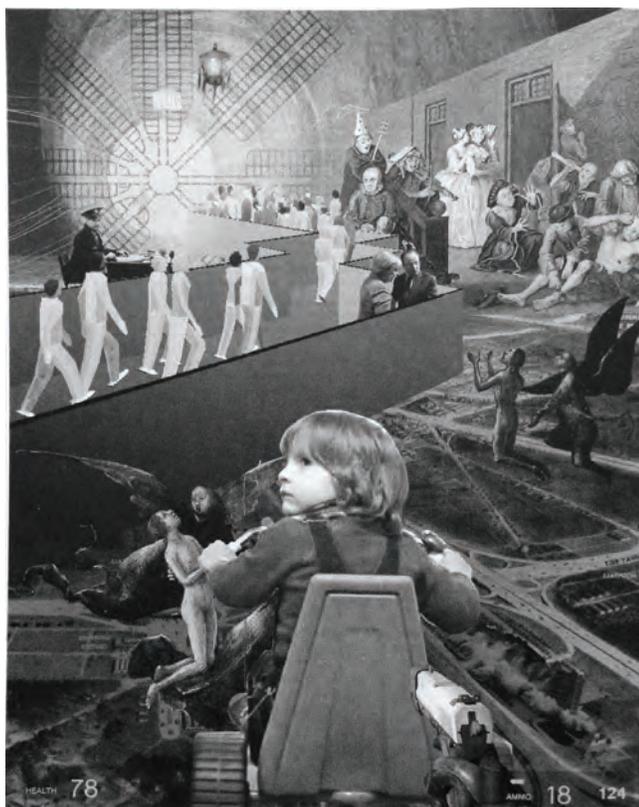


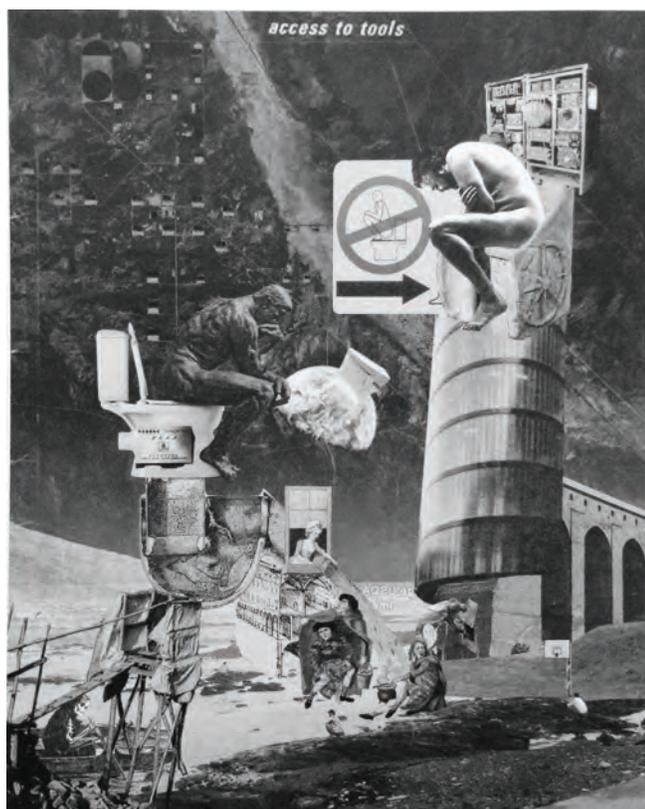
Fig. 89. fachada.

Fig. 90. balcón.

Fig. 91. corredor.

Fig. 92. fuego.

«[...] el **inodoro** es una mini-área con audiencia para uno, el espacio arquitectónico en el cual los cuerpos son repuestos, inspeccionados y cultivados, y donde uno es dejado solo para su reflexión privada para desarrollar y afirmar identidad. En spas personales y domésticos, combinamos la experiencia lujosa y regenerativo de los romanos y la obsesiva privacidad de la tradición puritana».



«[...] la **escalera** ha experimentado puntos altos en las eras de la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco, así como en el siglo 19 [...] la escalera moderna ha desarrollado una clase de existencia doble esquizofrénica, ella que alguna vez fue [...] la “Reina de la Arquitectura”, ha mutado _al menos en mayor parte_ en dos, proveedor de servicios y en un payaso de planta baja».



«La **escalera eléctrica**, por diseño, representa un asalto en la lógica básica de la escalera, más un desarrollo de ésta [...]. Es un dispositivo designado no sólo para aumentar el potencial de la escalera, sino para reemplazarla, así como el carro reemplazó a los carruajes. Debido a su fracaso, la escalera eléctrica logra una vida separada, como un elemento separado con su propia semiótica, su propia tipología y su propio destino arquitectónico».

«Los primeros **elevadores** fueron desarrollados como máquinas que podían imitar lo divino. [...] En años recientes, la industria del elevador [...] se ha vuelto fatalmente torpe [...] dejándonos en un panorama infinitamente interminable del elevador aburrido que conocemos [...]. Con la creciente rendición del control, sorpresa y algoritmos lógicos aleatorios, control de acceso y eficiencia, nos hemos convertido en prisioneros de nuestra propia *deus ex machina*».

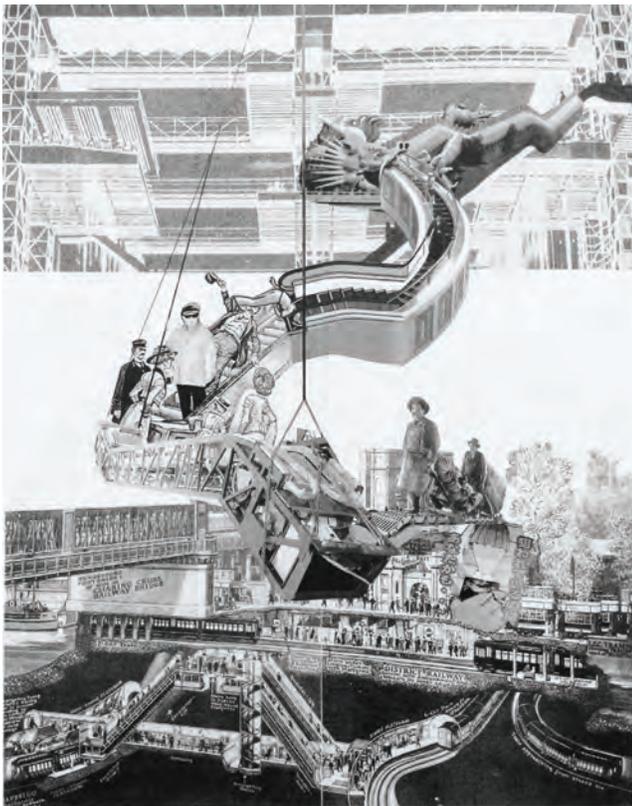


Fig. 93. inodoro.

Fig. 94. escalera.

Fig. 95. escalera eléctrica.

Fig. 96. elevador.



«Una **rampa** puede ser un dispositivo que cambia sistemas políticos, desencadena revoluciones. Las rampas pueden anunciar una nueva era, un nuevo hombre (el flâneur), un nuevo arte, un nuevo estilo de vida sin muebles, incluso una nueva relación entre humanos y animales. La rampa permitió la Torre de Babel, provocando la ira de Dios. [...] Es una herramienta para llevar cosas a donde se necesitan»³⁰.



Fig. 97. rampa.

- 1 Chamoust, 1783, desde Vidler, 1977.
- 2 Quatremère de Quincy, 1825, desde Rossi, 1982.
- 3 *Ibid.*, 1825, desde Vidler, 1977.
- 4 *Ibid.*
- 5 Ciucci, 1981.
- 6 Moneo, 1978
- 7 Argan, 1961.
- 8 Moneo, 1978
- 9 Rossi, 1966.
- 10 *Ibid.*
- 11 Colquhoun, 1967.
- 12 *Ibid.*
- 13 Kahn, 1967.
- 14 *Ibid.*, 1973.
- 15 *Ibid.*
- 16 Vidler, 1941.
- 17 *Ibid.*, 1977.
- 18 *Ibid.*
- 19 *Ibid.*
- 20 Allsopp, 1974.
- 21 *Ibid.*, 1977.
- 22 *Ibid.*
- 23 Moneo, 1978.
- 24 *Ibid.*
- 25 Oechslin, 1989.
- 26 Johnson, 1994.
- 27 *Ibid.*
- 28 Ábalos, 2000.
- 29 Zeinali, 2006.
- 30 Koolhaas, 2014.



Revisión literaria: Arquetipo

Fig. 98. Arquetipo. Patrón original del que las copias son hechas. Modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual. Punto de referencia para imitar o reproducir. Plan y disposición que se ordena en la imaginación para la formación de una obra.

Ante el panorama tan diverso que ofrece la revisión literaria acerca de los patrones arquitectónicos, la estrategia empleada en esta tesis, para sintetizar en una sola teoría de programación arquitectónica que contemplará los efectos de los arquetipos, consiste en la re-contextualización del término en cuestión.

En el capítulo anterior se definió al arquetipo como “patrón original de cuyas copias son hechas”. A continuación se muestran las definiciones de la RAE, que corresponden a los términos arrojados por el sufijo ‘typos’:

-tipo. Del lat. *typus*, y este del gr. τύπος *týpos*. 1. m. Modelo, ejemplar. 2. m. Símbolo representativo de algo figurado. 3. m. Clase, índole, naturaleza de las cosas. 4. m. Ejemplo característico de una especie, de un género, etc.

-impresión. Del lat. *impressio*, -ōnis. 7. f. Opinión, sentimiento, juicio que algo o alguien suscitan, sin que, muchas veces, se puedan justificar.

-patrón. Del lat. *patrōnus*; la forma f., del lat. *patrōna*. 8. m. Modelo que sirve de muestra para sacar otra cosa igual.

-modelo. Del it. *modello*. 1. m. Arquetipo o punto de referencia para imitarlo o reproducirlo.

-idea. Del lat. *idēa* ‘imagen, forma, apariencia’, y este del gr. ἰδέα *idéa*. 1. f. Primero y más obvio de los actos del entendimiento, que se limita al simple conocimiento de algo. 2. f. Imagen o representación que del objeto percibido queda en la mente [...]. 3. f. Conocimiento puro, racional, debido a las naturales condiciones del entendimiento humano [...]. 4. f. Plan y disposición que se ordena en la imaginación para la formación de una obra.

El término arquetipo se remonta al “εἶδος” o teoría filosófica de las ideas propuesta por Platón (427 - 343 a. C.). A partir de su aparición adquirió un contexto religioso, filosófico y metafísico, e incluso fue mencionado en documentos referentes a la alquimia, las matemáticas, la geometría, la biología, la psicología, la cibernética y la informática, entre otros; por lo que sus autores han sido desde sabios, escolásticos y científicos, hasta figuras mitológicas y otros personajes de nombres perdidos, pero cuyos textos se conservan atribuidos a otros, por lo que no resulta un término con un significado absoluto y en realidad es muy ambiguo, así que abarca una gran variedad de enfoques que se pretenden mostrar a continuación.

Para Platón (427-347 a. C.), la realidad estaba partida en dos, la tangible, hecha de materia que se ‘desmorrna’ y que es perceptible a través de los sentidos; y la intangible, de las ideas.

Platón describió los sentidos como aproximados, por lo que los conocimientos que se generan a través de ellos son imperfectos. El ‘kósmos horatós’ [mundo de los sentidos] es donde «no hay nada que sea, pues solo se trata de un montón de cosas que surgen y que perecen»⁸.

[...] Absolutamente todo lo que pertenece al mundo de los sentidos está formado por una materia que se desgasta con el tiempo [...] Lo eterno y lo inmutable no es una materia primaria física. Lo eterno y lo inmutable son los modelos espirituales o abstractos, a cuya imagen todo está moldeado [...]⁹.

La realidad intangible es el ‘kósmos noetós’ [mundo de las ideas o de la razón]. Los conocimientos generados en esta realidad son verosímiles, pues no se perciben a través de los sentidos. Es donde habita lo eterno e inmutable, los ‘moldes’ de donde lo material surge, la sustancia de las cosas y los arquetipos. Estos últimos son las ideas madre, «la idea primera entre las demás de igual orden»¹⁰.

[...] Como la mayoría de los filósofos, él [Platón] «atterizó desde el espacio» [...]. Le extrañó cómo todos los fenómenos de la naturaleza podían ser tan iguales entre ellos, y llegó a la conclusión de que debía de haber un número reducido de moldes

que se encuentran ‘detrás de’ todo lo que vemos a nuestro alrededor. A estos moldes Platón los llamó ideas.¹¹

En el “Timeo”, Platón explica que el mundo de los sentidos es una copia inexacta del mundo de las ideas, y está construido a partir de cuatro elementos, el fuego, la tierra, el aire y el agua, a los cuales asocia al tetraedro, el cubo, el octaedro y el icosaedro, respectivamente; reservando al dodecaedro para el universo.

La única referencia a los arquetipos que precede a Platón se encuentra en el “Corpus Hermeticum”, un documento que se le atribuye a Hermes Trismegisto (personaje mítico asociado al sincretismo del Dios egipcio Tot y el Dios heleno Hermes), quien es considerado como el padre de la alquimia y de la filosofía hermética, cuyos orígenes se presumen anteriores a los faraones egipcios.

En su primer tratado, Trismegisto entabla una conversación con Poimandres, una deidad a quien se le describe como el ‘Nous’ de la Soberanía Absoluta (término filosófico que describe al intelecto). Este, a petición de Trismegisto, le revela, entre otras cosas, la formación del mundo a partir de la imitación del ‘mundo ideal’, el cual es el ‘arquetipo’ del ‘mundo sensible’¹².

En otro de sus textos, que forma parte del compendio de escritos alquímicos denominado “Teatro Químico”, Trismegisto expresa: «Ut deus omnem divinitatis suae thesaurum [...] in se tamquam archetypo absconditum»¹³ [Como Dios todos los tesoros de su divinidad {...} en sí mismo como arquetipo secreto].

El siguiente registro del término ‘arquetipo’ se encuentra en los “Tratados sobre la Ley” de Filón de Alejandría (15 a. C. - 45 d. C.), quien fue uno de los

más renombrados filósofos del judaísmo helénico. En sus tratados, hace comentarios hacia el Penta-teuco, textos hebreos que corresponden a los cinco primeros libros de la Biblia (Génesis, Éxodo, Levítico, Números y Deuteronomio). En su tratado titulado “De opificio mundi” [El mundo laboral], comenta el Génesis y refiere el término arquetipo a la «Imago dei [Imagen de dios] en el hombre»¹⁴.

Más tarde San Ireneo (c. 130 - c. 202), obispo de Lyon, adversario del gnosticismo (corrientes religiosas y filosóficas que se mimetizaron con el cristianismo) y autor del “Tratado Contra las Herejías” (s. II.), escribió: «mundi fabricator non a semíticos fecit haec, sed de alienis archetypos transtulit»¹⁵ [este no es el fabricante de las religiones del mundo, pero otros lleva a arquetipos].

El santo, padre y docto de la Iglesia católica, Agustín de Hipona (354 - 430 d. C.) no hizo uso del término en cuestión, pero en su obra titulada “De diversis quaestionibus octoginta tribus” [De las ochenta y tres preguntas diferentes] incluye un capítulo acerca de su interrogante hacia las ideas. En el capítulo 46 “De ideis” [De las ideas] dice: «ideae, quae ipsae formatae non sunt [...] quae in divina intelligentia continentur»¹⁶ [las ideas que son ellos mismos no están formados no son {...} las cosas que están contenidas en la Inteligencia Divina].

El siguiente autor también es un personaje enigmático, pues su obra es de gran importancia para los escolásticos de la Europa medieval, fue atribuida a Dionisio Areopagita, uno de los primeros obispos de Atenas del siglo I. Se pensó que estos textos de estilo neoplatónico y naturaleza mística le pertenecían a Dionisio, hasta el siglo VI, cuando fueron considerados apócrifos. Siglos



Fig. 99. Arquetipo mágico metafísico. Los modelos universales han surgido de diversas culturas y tradiciones, ricas y complejas, pero comparten el objetivo común de comprender el mundo a través de la búsqueda de lo ideal y lo divino. Todas se han sometido a un proceso de exploración y descubrimiento que ambiciona la comprensión de los modelos universales y su significado trascendental.

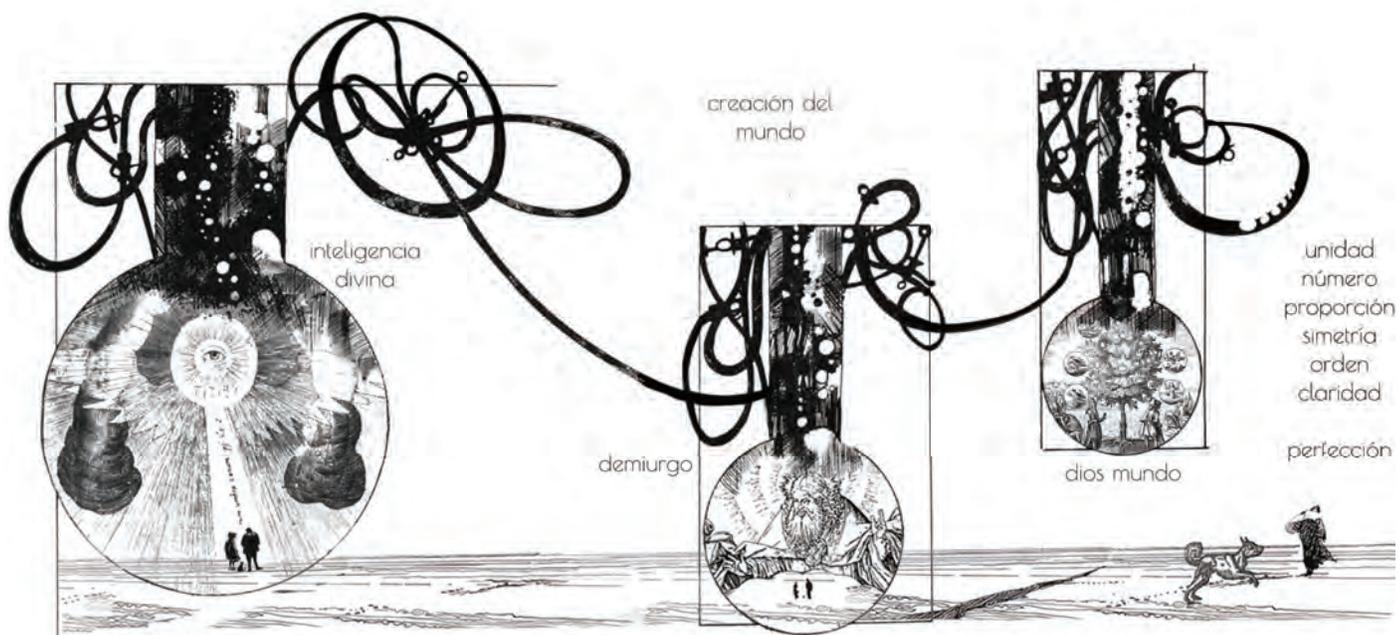
más tarde y a falta de mejor nombre, se le identificó a su verdadero autor como Pseudo Dionisio Areopagita, de quien se piensa que fue un teólogo bizantino que vivió en Siria o Egipto durante el siglo V.

En “De Coelesti Hierarchia” (Tratado de la Jerarquía Celestial que versa sobre los ángeles y sus agrupaciones) y en “De Divinis Nominibus” (Tratado Sobre los Nombres de Dios donde investiga la esencia y los atributos divinos), Pseudo Dionisio emplea la expresión «(αι' αυλαι ασχετυπαι)»¹⁷ [cortina de siglo arquétipica] y además expresa «Dios es la luz arquétipica. Que el sello no sea enteramente igual en todas sus

impresiones no es debido al sello en sí, sino a que la diferencia de las sustancias que de él forman parte hace que la impresión de un arquetipo enteramente idéntico resulte diferente [...].

Tomás de Aquino (1224-1274), docto de la iglesia católica, así como teólogo y filósofo perteneciente a la Orden mendicante de los dominicos, se hizo del término para referirse a «la idea primordial que ha presidido a la creación del mundo»¹⁸. En su teoría expresa la existencia de los estados reales de lo universal, Ante rem

Fig. 100. Creación del mundo. Numenio de Apamea, filósofo del siglo II, escribe sobre tres divinidades: la primera que es un Nous o inteligencia divina, la segunda que es un Demiurgo o creador que hace con la mente del primero al tercero que es el mundo.



[Anterior a las cosas] donde se encuentra el arquetipo; el 'In rem' [En las cosas], que es la estructura material, y la 'Post rem' [Posterior a las cosas], el cual trata de conceptos lógicos.

En otro tomo del Teatro Químico escrito por Blaise de Vigenere (1523 - 1596), diplomático, criptógrafo y químico de origen francés, expresó «Homo igitur, qui magni mundi est imago, et hinc microcosmus seu parvus mundus vocatus (sicut mundus ad archetypi sui similitudinem factus, et ex quator elementis compositus, magus homo appellatur) etiam suum coelum et terram habet»¹⁹ [el hombre por tanto, es la imagen del gran mundo, así como del microcosmos o pequeño mundo (el mundo es semejante al arquetipo y de cuatro elementos compuestos, se llama el hombre mago) también así tiene el cielo y la tierra].

El filósofo y médico inglés John Locke (1632-1704), conocido como el Padre del Liberalismo Clásico, en 1690 realizó su obra "Ensayo del entendimiento humano", en la que definió los arquetipos como «ideas, que no tienen semejanza con ninguna existencia real, ni con la nuestra ni con la de los objetos externos» concibiéndolos como «la reunión arbitraria de los conceptos simplicísimos, sin que puedan ser por lo tanto copias de las cosas»²⁰. Su postura pretendía romper con los conceptos aristotélicos que hasta ahora sumían a Europa en las tinieblas.

En 1916 Carl Gustav Jung utilizó el término 'arquetipo' para referirse a las **formas mentales aborígenes e innatas** cuya presencia no pudiese explicarse a partir de la experiencia de cada individuo²¹, lo que Sigmund Freud vagamente llamó 'remanentes arcaicos' o 'formas funcionales primitivas'. Jung se apoyó en estos autores para aportar a la expresión 'arquetipo' un

noción de
belleza
facultad
integradora
copia de
lo real

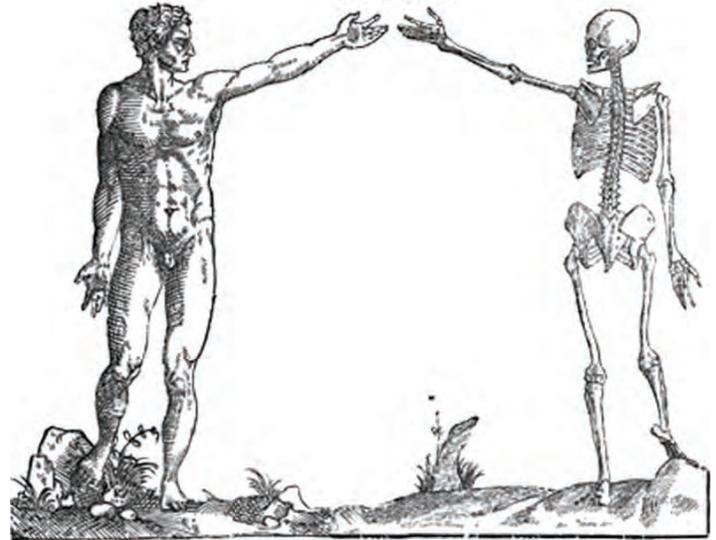


Fig. 101. Noción de belleza, facultad integradora, copia de lo real. Dürero, artista del Renacimiento alemán, explora el concepto de "síntesis interna selectiva", en la que explica que la inspiración, la creatividad humana y la espontaneidad que alcanzan una belleza que arraiza a la diligencia, lo cual se contrapone a los conceptos de "belleza objetiva" que se manejaban en la época.

enfoque aterrizado en la psicología, y con ello hacerse de un término que explicase su inquietud hacia las ideas que están presentes en todas las mentes, ajenas a cualquier tipo de intercambio de información.

A lo largo de esta revisión literaria, se observa que el término 'arquetipo' ha conservado, desde su primera aparición, un carácter de **modelo de conocimiento latente que no cambia de individuo a individuo**, ni se ve afectado por su interpretación. Aquello que se tiene aprehendido y que tiene infinitas formas de explicación, a pesar de que el fenómeno no puede abarcarse por completo. Se tratan de los **modelos**

originales e inalcanzables que poseen todos los hombres; constantes en el pensamiento humano, **un arquetipo es un patrón del cual se derivan las demás ideas.**

La aproximación desde el ámbito arquitectónico que quiero generar, va apegada a la teoría de la Psicología Analítica de Jung, y hasta el momento, se han colocado las referencias que él utilizó para hacer su estudio; sin embargo, es importante precisar el carácter completo del arquetipo en otros ámbitos, para comprender su trascendencia, e incluso retomar algunos conceptos en la síntesis con la arquitectura.

A continuación se muestra una tabla con los conceptos en torno al 'arquetipo' ya revisados, junto con otros

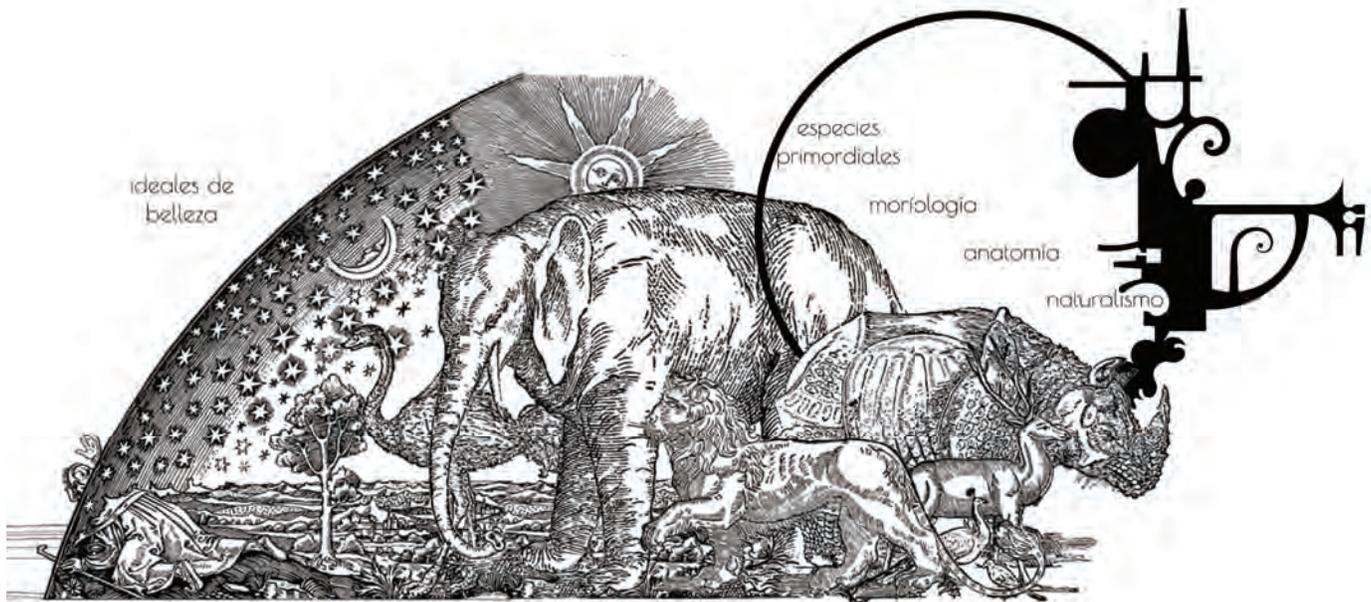


Fig. 102. Ideales de belleza, especies primordiales, morfología, anatomía, naturalismo. En el siglo XVII los anatomistas y naturalistas se hicieron de conceptos como "animales primordiales", "plan estructural" y "plan corporal", con los cuales explicaban las morfologías de las especies. Con un rigor científico, dotaban a las ciencias naturales de pensamientos platónicos y pitagóricos.

Tabla 1. Conceptualizaciones del término 'arquetipo'.

Año	Autor	Materia de estudio	Arquetipo
-	Civilizaciones Antiguas	Matemáticas	Unidades mágicas de medida.
-	Hermes Trismegisto	Alquimia	Patrón ideal del que se forma el mundo.
700 a. C.	Hesíodo	Filosofía	4 elementos que crearon al mundo.
624-546 a. C.	Tales de Mileto	Filosofía	Principio de todas las cosas.
569-475 a. C.	Pitágoras	Matemáticas	Número.
			Orden del Cosmos.
	Escuela pitagórica		Triángulo rectángulo.
			Tetraktys.
427-347 a. C.	Platón	Filosofía	Moldes.
			Sólidos platónicos.
325-265 a. C.	Euclídes	Geometría	Espacio.
			Número áureo.
27 a. C.	Vitruvio	Arquitectura	Simetría.
			Hombre de Vitruvio.
15-45 a. C.	Filón	Religión	Imagen ideal o divina.
100 d. C.	Nicomaco de Grasa	Matemáticas	Aritmética.
			Preexistente del dios artesano.
Siglo II	Numenio de Apamea	Religión	1er Dios = inteligencia pura,
			2do Dios = Demiurgo, dios creador,
			3er Dios = El mundo.
345-430 d. C.	Agustín de Hipona	Religión	Valores ideales de belleza.
Siglo V	Pseudo Dionisio	Religión	Impresión divina e ideal.
1224-1274	Tomás Aquino	Religión	Idea primordial que precede al mundo. Escolástica.
1452	Leon Battista Alberti	Arquitectura	Aspectos teóricos y prácticos humanistas.

Año	Autor	Materia de estudio	Arquetipo
1523, 25	Albrecht Durero	Pintura	Belleza ideal. Proceso creativo en una síntesis interna selectiva.
1537	Sebastiano Serlio	Arquitectura	Clasificación de los órdenes clásicos en cinco.
1570	Andrea Palladio	Arquitectura	Normas sistemáticas de la construcción a través de ejemplos grabados de carácter humanista.
1584	Gian Paolo Lomazzo	Arquitectura	Lo estético, a través de una codificación sistemática.
1678	Juan Caramuel y Lobkowitz	Arquitectura	Explora alternativas al contexto humanista a través de herramientas matemáticas que respetan condiciones oblicuas.
1690	John Locke	Filosofía	Idea, concepto simplísimo, copia de lo real.
1750	Alexander Gottlieb Baumgarten	Filosofía	Inaugura el debate estético, resignificando la palabra al 'sentido de belleza', juzgar a través de los sentidos y no del intelecto.
1752	Marc-Antoine Laugier	Arquitectura	La choza primitiva.
1785	Ribbart de Chamoust	Arquitectura	El tipo para reproducir la naturaleza, adecuándola al hombre. Los arquetipos para inspirar al hombre.

Año	Autor	Materia de estudio	Arquetipo
1785	Étienne-Louis Boullée	Arquitectura	La iconografía existente para denotar el propósito de la obra.
1790	Johann W. von Goethe	Morfología	Principio formativo: La planta primordial.
1805	Lorenz Oken	Anatomía	Animales primordiales, desde una tradición pitagórica: La materia menos el espíritu da lugar a la divinidad.
1825	Quatremère de Quincy	Arquitectura	El tipo, como germen preexistente, como ocasionador.
1828	Carl Gustav Carus	Naturalismo	Plan estructural: Arquetipo de los vertebrados.
1830	Étienne Geoffroy Saint-Hilaire	Naturalismo	Plan corporal: Las especies son análogas entre sí.
1830	Antonio Rosmini	Religión	Facultad integradora del nobilísimo entendimiento humano.
1849	John Ruskin	Arquitectura	Siete principios morales impresos en la arquitectura.
1853	Gottfried Semper	Arquitectura	Los cuatro elementos de la arquitectura.
1869	Eduard von Hartman	Filosofía	Inconsciente, principio metafísico último.
1875	Eugène Viollet-le-Duc	Arquitectura-restauración	Arquitecto-creador-primitivo. Entender el espíritu de la obra.
1913	John B. Watson	Psicología	Conducta/comportamiento.
1916	Carl Gustav Jung	Psicología	Formas mentales aborígenes innatas.

Año	Autor	Materia de estudio	Arquetipo
1927	José Ortega y Gasset	Filosofía	Lo no ideal. Las cosas según su ineluctable realidad.
1931	Kürt Gödel	Matemáticas	Número: símbolo preexistente.
1933	Le Corbusier	Arquitectura	El modular. Los Prototipos.
1943	Abraham Maslow	Psicología	Motivación hacia la autorrealización.
1953	Burrhus Frederic Skinner	Psicología	Conducta supersticiosa para recibir un refuerzo positivo.
1962	Claud Lévi Strauss	Antropología	Estructuras mentales inherentes a la especie y no su contexto.
1966	Edward T. Hall	Etnología	Pautas en el espacio vital.
1977	Bruce Allsopp	Arquitectura	Arquetipos arquitectónicos: Formas fundamentales.
1990	Peter Senge	Pensamiento sistémico	Patrones de comportamiento de un sistema: vicios.
1996	Ingeniería de Software	Matemáticas, ciencias de la computación	Bloques constructivos. Abstracción fundamental compuesta por elementos estables. Patrones de un diseño arquitectónico.
2006	Ayda Zeinali	Arquitectura	Arquitectura arquetípica.
2007	Marco Antonio Ortiz	Arquitectura	Modelos formales.
2014	Rem Koolhaas	Arquitectura	Elementos fundamentales.

En el siguiente capítulo, se profundizará más en la teoría de la psicología analítica de Jung, para posteriormente discernir las diferentes discusiones que se generan en torno al arquetipo en la arquitectura.

Fig. 103. Procesamiento de la realidad. La dicotomía entre los aspectos abstractos e ideales representados por los arquetipos y la realidad tangible y concreta del mundo material. Esta dicotomía plantea preguntas profundas sobre la naturaleza de la realidad y la capacidad humana para comprender y abarcar la totalidad de la experiencia humana.



1 Gaarder, 1991.

2 Ibid., 73

3 Montaner & Simón, 1899, pp. 675, 676. desde "Arquetipo", 2007.

4 Gaarder, 1991, p. 73.

5 *Corpus Hermeticum*, n.d. *Tractatus aureus de lapidis physici secreto* [Tratado de piedra dorada de física de forma secreta] *Theatr. Chem.* 1613, IV, 718, desde Jung, 1934/1954, p. 11.

6 Jung, 1934/1954, p. 11.

7 Ibid., 11.

8 "Obras de San Agustín", 2016, y desde Jung, 1934/1954, p. 11

9 Jung, 1934/1954, p. 11.

10 Montaner & Simón, 1899, pp. 675, 676. desde "Arquetipo", 2007.

11 *Tractatus de igne et sale*. [Tratado de la venta del fuego] *Theatr. Chem.* 1661 VI, 3, desde Jung, 1934/1954, p. 11

12 Montaner & Simón, 1899, pp. 675, 676. desde "Arquetipo", 2007.

13 Montaner & Simón, 1899, pp. 675, 676. desde "Arquetipo", 2007.

14 Jung, 1934/1954, p. 11.



Revisión literaria: Arquetipo jungiano

Fig. 104. Arquetipo Jungiano. Jung postuló que los arquetipos son patrones universales e innatos de pensamiento, comportamiento y simbolismo que residen en el inconsciente colectivo de la humanidad. Estos arquetipos representan conceptos fundamentales y temas universales que han sido recurrentes a lo largo de la historia de la humanidad, y que están presentes en todas las culturas y sociedades.

Carl Gustav Jung (1875-1961) fue un médico psiquiatra, psicólogo y ensayista suizo, presidente de la Asociación Psicoanalítica (1910-1914), de la Asociación Alemana de Psicoterapia (1930) y de la Sociedad Médica de Psicoterapia (1933-1939). Dedicando su vida a estudiar la estructura de la mente y sus productos. Fue el responsable de la teoría de la Psicología Analítica y de la teoría de los Tipos Psicológicos; identificando en la primera cada uno de los sistemas psíquicos, que serán descritos a continuación:

Consciencia y YO.

La mente consciente, el YO, es la parte de la mente de la que estamos al tanto a cada momento, la que razona, realiza juicios y valora con base en lo que percibimos; la que enfocamos para atender a algo en mayor o menor medida y que responde en el mismo momento según nuestras capacidades y estímulos a los que nos enfrentemos. Para la mente consciente sería una labor extenuante realizar sus procesos, al tiempo que almacena todo lo que percibe, por lo que psique se desdobra en otro dispositivo para contener el resto de información que no necesita en el instante, e incluso a la que no se atiende directamente: el inconsciente.

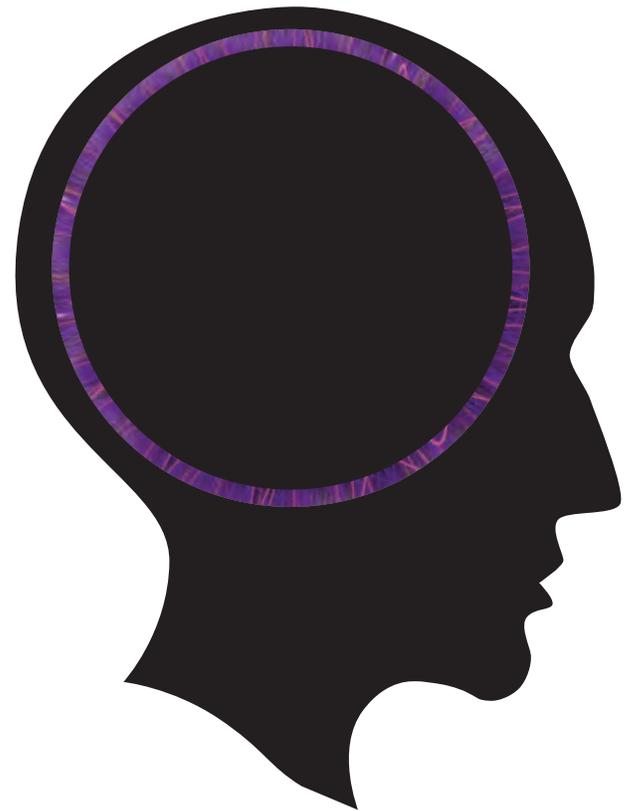


Fig. 105. Consciente / YO. En este gráfico se aprecia como la mente consciente abarca una pequeña parte de la mente, mientras que lo demás permanece oculto en las profundidades.

Inconsciente personal.

La mente inconsciente se divide en dos, el inconsciente personal y el colectivo. En el inconsciente personal se guardan todos los recuerdos, experiencias, deseos y complejos; incluso hay contenidos que pasan directamente a la mente inconsciente sin pasar por la mente consciente, es decir de manera subliminal. Todos los contenidos de la mente inconsciente tienen la capacidad de brotar a la mente consciente repentinamente al revivir una experiencia similar a la que se tiene grabada.

Complejos.

Los complejos son los elementos que estructuran a la mente inconsciente. Tienen carga afectiva y emocional, es decir, son 'traumas' ocasionados por situaciones que involucraron emociones y que no se resolvieron en el momento en el que sucedieron ni en etapas subsecuentes, por lo que desaparecieron de la mente consciente, pero se conservaron en la mente inconsciente y ahora forjan parte de la personalidad del individuo. El núcleo de los complejos, de hecho, resultan ser arquetipos.



Fig. 106. Inconsciente persona. Este se encuentra en un estrato poco menos superficial y abarca más que la mente consciente, pero aún hay un estrato más profundo, más amplio y más inaccesible.

Inconsciente colectivo.

La otra parte de la mente inconsciente es mucho mayor al inconsciente personal; el inconsciente colectivo, como su nombre lo indica es donde se alojan los contenidos que no son individuales, sino que pertenecen en sí a la especie humana.

Así como existe una larga historia de evolución en cada parte del cuerpo, existe un bagaje intangible referido al desarrollo biológico de la mente. La psique del hombre prehistórico que empezó a formarse hace dos millones de años, y que tuvo su última evolución biológica hace cinco mil años aproximadamente, es la base de nuestra psique, y está conformada por imágenes que son inherentes a nuestra especie, imágenes que aparentemente no existen, pero que han dejado su huella en todas las manifestaciones del hombre. Son las «formas aborígenes innatas y heredadas por la mente humana, imágenes colectivas»¹.

Esa psique arcaica es el inconsciente colectivo, y se encuentra en las profundidades de todas las mentes humanas. Sus contenidos no brotan de repente en el individuo, como en el caso del inconsciente individual, sino de una manera más compleja, a través de sueños y visiones.

Arquetipos.

Los 'arquetipos' son la estructura del inconsciente colectivo, así como los complejos lo son del inconsciente individual. Son patrones de comportamiento, es decir, imágenes inherentes a la especie que dictaminan el comportamiento de la misma, o como Jung las llamaba, «tendencias innatas a experimentar las cosas de una manera determinada»².

«No se trata, pues, de representaciones heredadas, sino de posibilidades heredadas de representaciones. Tampoco son herencias individuales, sino, en lo esencial, generales, como se puede comprobar por ser los arquetipos un fenómeno universal»³.

Así podemos ver, por ejemplo, que imágenes como la del viejo sabio, objeto de estudio de Jung, están presentes en toda clase de mitos y leyendas al rededor del mundo.



Fig. 107. Inconsciente colectivo. De acuerdo a la teoría de Jung, la totalidad del conocimiento humano se encuentra encerrado en la profundidad de todas las mentes.

El viejo sabio es conocido también como el mago, el mentor o el ermitaño. Jung lo apoda 'Senex', que es una expresión latina para referirse a los hombres mayores.

El Senex es el arquetipo del 'sí-mismo', y es a lo que todos los seres humanos aspiran, por lo que posee un equivalente femenino, en la diosa, la hechicera o la sacerdotisa, y cada uno, al mismo tiempo, posee el ambivalente negativo, llámese el tonto senil o la bruja, respectivamente.

Representaciones arquetípicas.

Las figuras presentadas a continuación no son arquetipos, pues estos deben entenderse como contenidos psíquicos de la mente inconsciente que no han sido sometidos a la elaboración consciente, mientras que las figuras son manifestaciones que ya han sobrepasado los límites mentales para volverse tangibles. A estas manifestaciones Jung las llamó 'representaciones arquetípicas', y no deben confundirse con los arquetipos, pues estas incluyen la interpretación cultural de la sociedad.

La figura del Senex a menudo es representada a través de un viejo héroe cuyas hazañas del pasado son conocidas, y que toma a un nuevo héroe bajo su tutela y resguardo cuando este es joven e inmaduro, con el objetivo de instruirle y enseñarle el camino correcto, otorgándole la experiencia que obtuvo en sus tiempos. En otras ocasiones se consagra en el Hombre Cósmico, el gigante creador del mundo y de la vida que con su magia separa el cielo de la tierra y se sacrifica para hacer nacer al hombre. En ambos casos el Senex posee tanto sabiduría como gentileza desinteresada para dar lugar a un bien mayor.

En los mitos y leyendas de todas las culturas, incluso en nuestros días, la esencia de estas imágenes es consistente, sin embargo la representación de arquetipos tiene una cualidad plástica. Sobre esto Jung afirmó que «El hombre está sujeto a la tendencia de formar representaciones de un motivo que pueden variar mucho en detalle sin perder su modelo básico»⁴.



Fig. 108. Manifestación de los arquetipos. Completando el esquema, los arquetipos son representados cuando atraviesan todos los estratos de la mente.

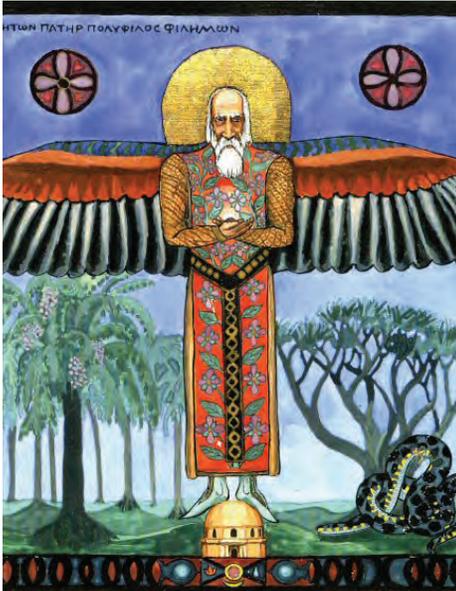
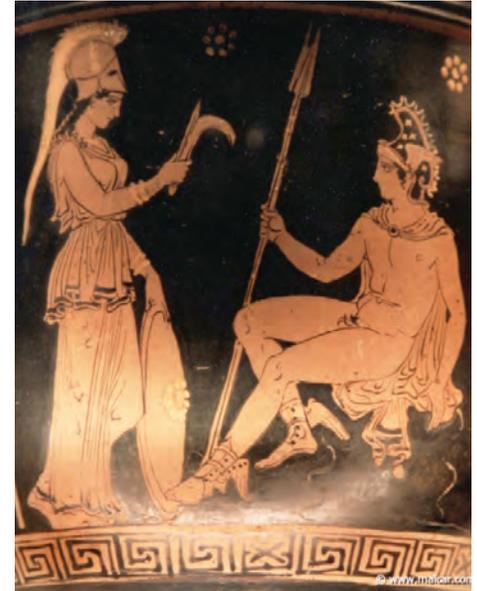


Fig. 109. El supremo conocimiento profundo



Fig. 110. El centauro Quirón, entrena al joven Aquiles; así como en muchas otras leyendas, el Senex es representado por una criatura sobrenatural.



“Fig. 111. Atenea, diosa de la estrategia de guerra y representación del ‘sí-mismo’ femenino, asiste a Perseo en su batalla contra la Medusa.”



Fig. 112. En la mitología China, P'an ku aparece en el universo cuando el Ying y el Yang se equilibran. De su muerte surge el viento, las montañas y los astros



Fig. 113. Itzámna es el dios maya de la sabiduría, hechicero y creador de la especie humana. Se le personificaba como un anciano con atributos animales.



Fig. 114. En la cultura popular, Yoda es el Gran Maestro de la Orden Jedi quien acepta a Luke Skywalker como padawan. Desde el más allá de la fuerza regresa.

Patrones de comportamiento

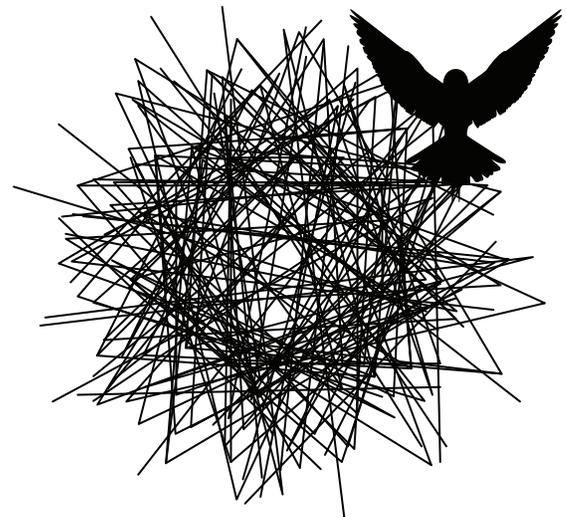
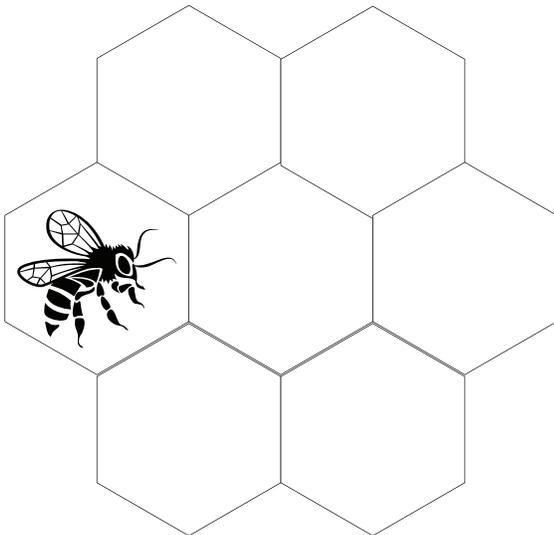
Ya ha quedado clara la estructura psíquica de acuerdo a la Psicología Analítica, pero aún falta detallar un poco más los instintos y los patrones de conducta.

De acuerdo a la teoría de Jung, la psique guarda en sí misma su historia evolutiva. Biológicamente el concepto de instinto refiere a un patrón de conducta que corresponde a todos los individuos de cada especie, y posee un puñado de condiciones con propiedades fijas dadas por la situación de la especie en cuestión. Si este patrón está incompleto, el instinto no emerge, pero si lo está, entonces el comportamiento es innato en todos los individuos de la especie.

Así como los animales, el ser humano tiene 'instintos-tipos' congénitos, por lo que no puede comportarse de otra manera que no sea humana, debido a que los instintos delimitan su libre albedrío, al tiempo que proporcionan el motivo para realizar sus actividades y el patrón de conducta. Si bien este último puede verse

como un remanente arcaico, Jung no lo califica como vestigio de los antepasados del hombre actual, sino como reguladores biológicos que siempre han estado allí.

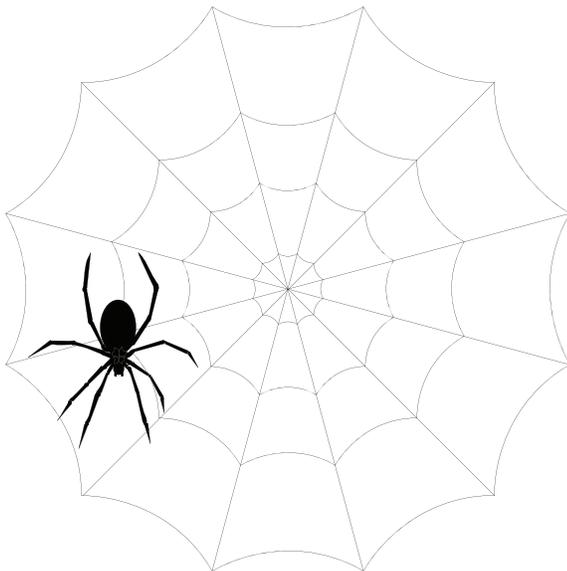
"Fig. 115. Arquetipos de animales. «Algunas criaturas [...] parecen construir por instinto; otras [...] tienen que aprender y practicar antes de convertirse en constructores talentosos. [...] Los animales que construyen los mejores refugios tienen mayor oportunidad de sobrevivir y criar a sus pequeños con éxito»⁵⁹. Cada instinto animal es completado por las condiciones en las que habita la especie. Las imágenes de su psique los hacen corresponder a su modo de comportamiento."



Crítica a la Psicología Analítica

Cuando se hace una crítica a Jung, casi siempre se le juzga de idealista, debido a que inicia la explicación de los arquetipos desde la teoría de las ideas de Platón, como si tuviera otras alternativas desarrolladas durante la ilustración, época en la que se evaluó el pensamiento aristotélico. Cuando Jung realizó su teoría, la Psicología estaba dando sus primeros pasos y con ellos ya revolucionaba al mundo, si bien sus antecedentes más importantes estaban asentados en los griegos antiguos, fue debido a la falta de interés por los temas psíquicos que tardó en aparecer en el mapa, pero finalmente lo hizo debido a la necesidad e intriga de un hombre llamado Sigmund Freud, y como él, más hombres y mujeres se interesaron por la salud mental de los individuos.

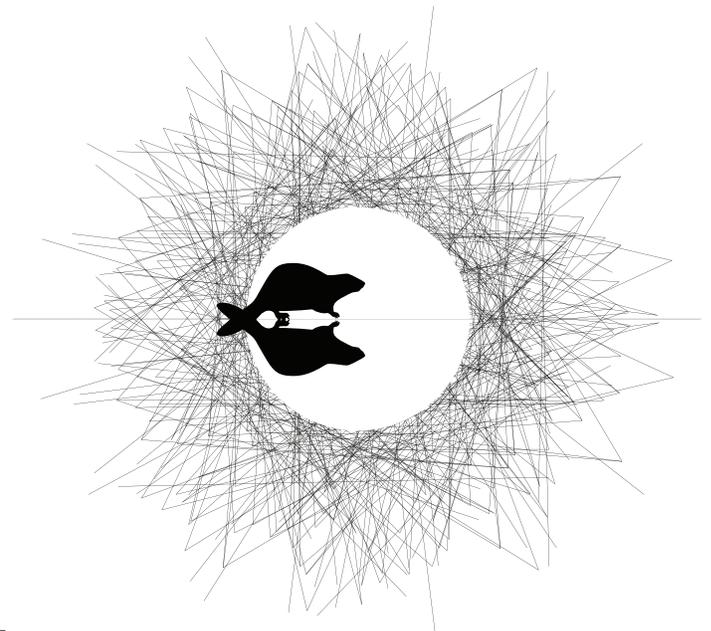
Además, Jung no provee sólo definiciones platónicas, sino que inicia su estudio en torno a la urgencia que existió entre eruditos, religiosos y filósofos por entender las ideas.



Otro tipo de crítica es la que se le hace por las publicaciones posteriores a su muerte, los siete sermones a los muertos, que era una lectura obligada para sus círculos más íntimos o el “libro rojo”; su ‘divinización’ o comparación con Cristo, etc.

El último libro publicado por orden de Jung fue “El hombre y sus símbolos”, con la participación de sus discípulos más cercanos, y a diferencia de su demás bibliografía, no está dedicado a quienes se especialicen en psicología, sino como el “Dictionaire d’architecture” de Quatremère, tenía la intención de educar a todo público en materia de algo que consideraba debía estar en el dominio de todos, no para declararse a sí mismo un mesías, sino para aclarar los conceptos que desarrolló a lo largo de su vida.

La única crítica que considero objetiva, es la de su postura esencialista. Las imágenes arquetípicas que identificó, bien podrían ser pareidolias de un mundo occidentalizado. Si bien realizó viajes en busca de los diferentes mitos al rededor del mundo, no dejó de

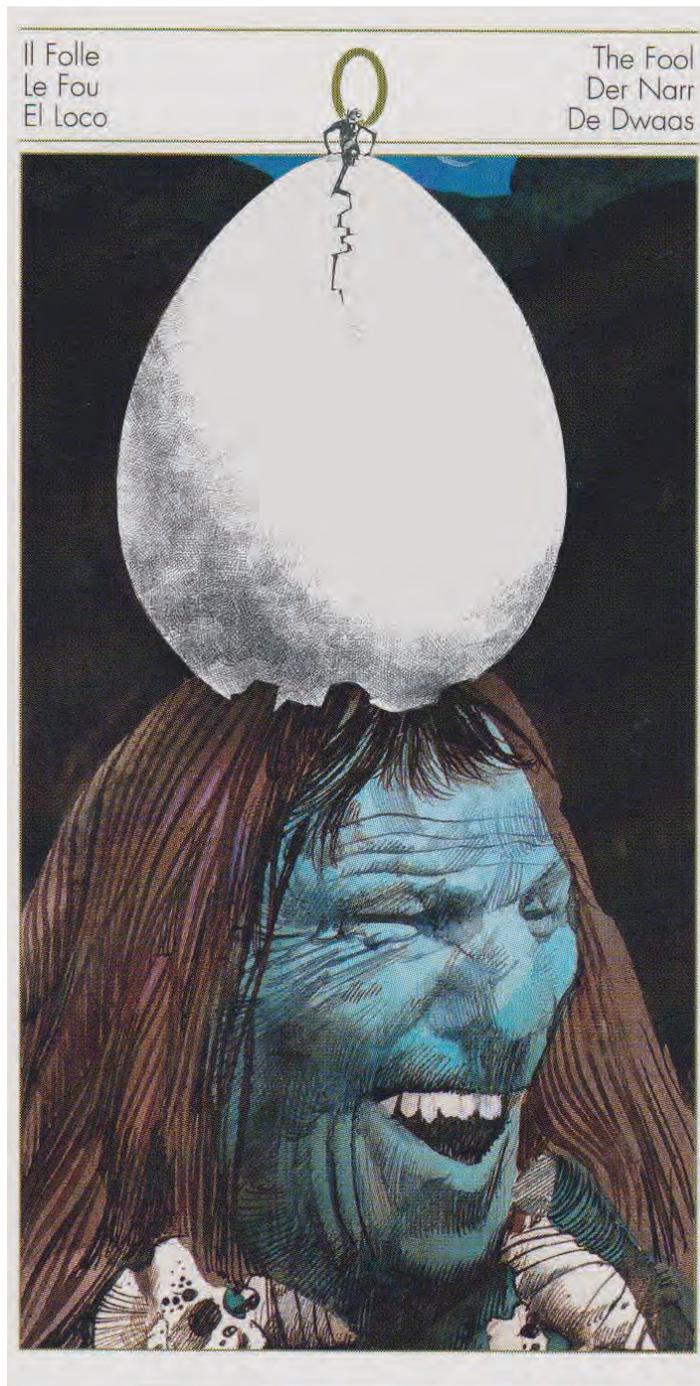


tener su mirada fija en Europa, claro que es humano, su punto de comparación era el lugar donde nació y creció, pero no deja de ser un tanto subjetivo, y dentro de esta perspectiva, clasificar y ordenar todo con respecto a la cultura y mitología europea, sólo hace pensar que a lo mejor sus arquetipos están un tanto forzados.

Sin embargo, Jung tuvo el manejo del rigor científico para no declarar nada verdadero. Ningún escrito de Jung indica que sus imágenes sean del todo absolutas, y si así pareciera, de inmediato revela la calidad subjetiva del caso.

Al final todo está armado y dispuesto a partir de un sistema de creencias, que funciona para cubrir la brecha de lo desconocido. Pero revelar que este sistema no está construido sobre cimientos de verdad pura, sino que se haya flotando sobre el abismo de lo desconocido, crearía caos en un mundo donde las cosas se sostienen más o menos bien. Con el discurso de los arquetipos nos enfrentamos a un panorama digerible desde el cual se pueden relacionar todos los mitos, religiones y creencias, pues las imágenes arquetípicas son una suerte de síntesis de todas ellas, una síntesis que se autoproclama no absoluta, pero que sí trasciende en todas las mentes humanas.

Fig. 116. El loco. Sale de la secuencia de arcanos mayores con el número cero, flotando entre los opuestos. Representa la energía original, la indefinición, la libertad y el caos. Es el hombre nómada que marcha hacia la evolución, la anarquía y el deseo. La dimensión infinita y el delirio. Aspira a la luz y a la vida eterna, buscando la verdad y avanzando hacia el desarrollo de todas las posibilidades humanas. Es el profeta y el portador de lo esencial⁶. Es como el héroe a una temprana edad, que entre pasos en falso logra con una suerte librar los obstáculos sin hacerse daño.



El objetivo de la Psicología Analítica es facilitar el proceso de individuación, que se refiere al establecimiento de la relación entre el consciente y el inconsciente colectivo a lo largo de la vida de los individuos. Pero aún dejando de lado esa meta, los arquetipos tienen más aplicaciones fuera del campo de la Psicología. Marie Louise Von Franz, discípula de Jung, señala por ejemplo, los conceptos básicos de la física, y como fueron primeramente intuitivos por filósofos griegos, tratándose de ideas semimitológicas que hoy en día se expresan matemáticamente.

En los próximos capítulos pretendo establecer un discurso con el campo arquitectónico y la materia arquetípica.

Considero necesario que se entienda toda la estructura psíquica, aún cuando los conceptos que voy a ocupar sólo sean los de los arquetipos, el inconsciente colectivo y los patrones de comportamiento, pues para evitar malinterpretaciones es importante entender como funciona el complejo mecanismo de la mente.

1 Jung, 1964.

2 Ibid.

3 Ibid., 1933-1954.

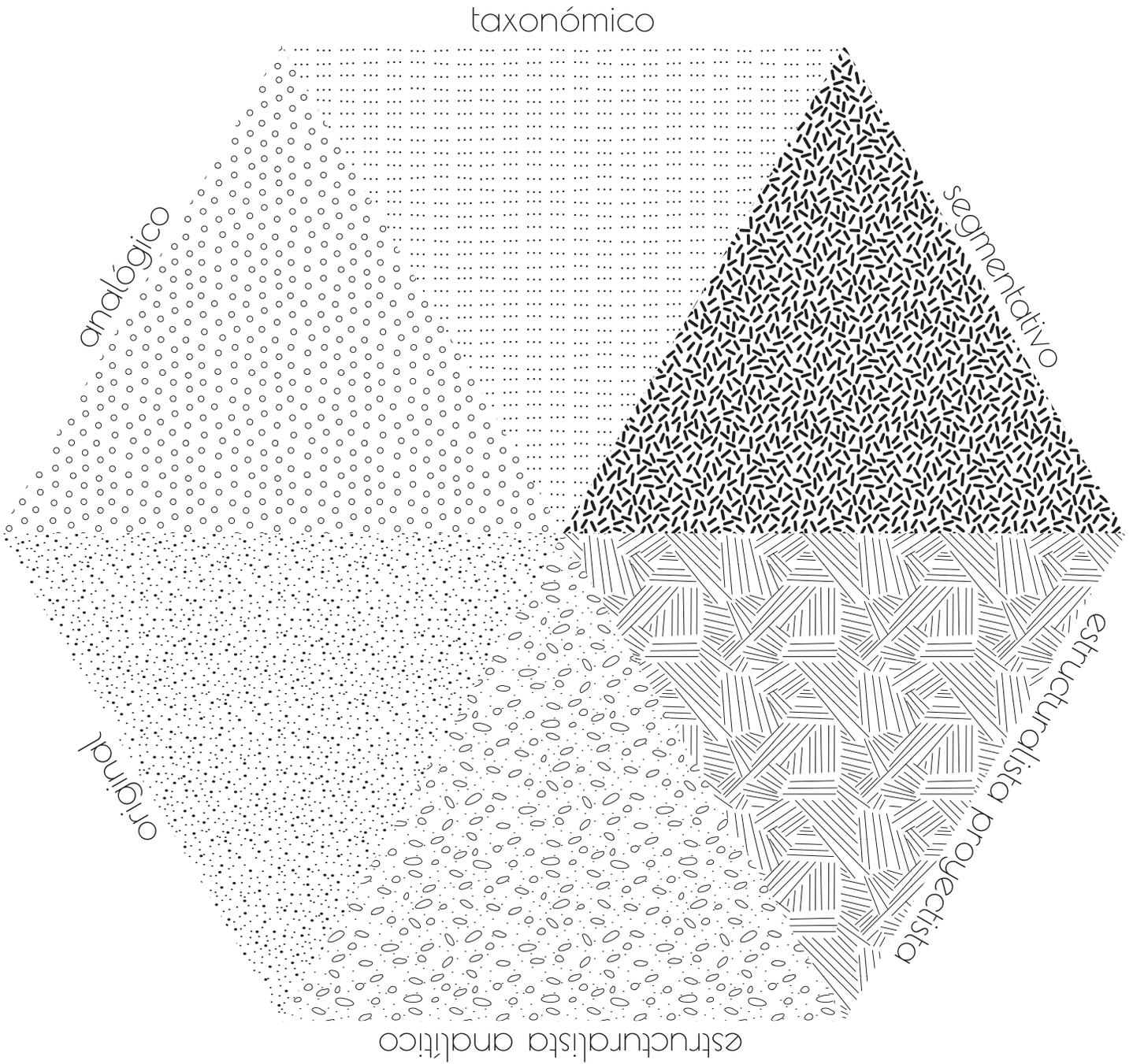
4 Ibid., 1964.

5 Nicholson, 2003.

6 Jodorowsky, 1997.

Fig. 117. El paisaje del inconsciente. La interacción dinámica entre los diferentes aspectos de la psique humana, incluidos los instintos, los arquetipos, el inconsciente y la influencia del entorno, en la formación de la experiencia y el comportamiento humano.





Análisis del marco teórico

Fig. 118. Análisis del marco teórico. Enfoque Analógico, enfoque taxonómico, enfoque segmentativo, enfoque estructuralista proyectista, enfoque estructuralista analítico, y enfoque original

A partir de la revisión bibliográfica distingo seis posiciones o enfoques encaminados hacia la identificación de patrones involucrados en la arquitectura. Cada uno construido a partir de los alcances, límites y condicionantes de cada obra, y constituidos con el objetivo de clasificarlos _según la manera en la que abordan la detección de patrones arquitectónicos_ para sintetizarlos en una propuesta teórica unificada al rededor del Programa Arquitectónico y los arquetipos entendidos a partir de la Psicología Analítica de Jung.

1º Enfoque: ANALÓGICO

El objetivo del primer enfoque es ofrecer soluciones espaciales basadas en estándares para su reproducción, es decir, impone análogos sin evaluar los posibles patrones existentes en la arquitectura, rompiendo con los métodos tradicionales anteriores y determinando los preceptos que debe seguir el estilo arquitectónico subsecuente. Como un convenio para renovar el estilo, establece los lineamientos que deberán acatar los objetos arquitectónicos, a partir de su manifiesto.

En esta categoría se encuentra Durand, con las lecciones de arquitectura que reglamentaron el modo de construir del siglo XIX, y así como él, la Arquitectura Internacional, que hizo su aparición con el discurso

renovador, si bien su lenguaje representa la oposición a los programas arquitectónicos de Durand, sus intenciones eran mostrar, a través de sus prototipos, la nueva manera de hacer y habitar espacios.

En ambos casos, las teorías se vieron difundidas desde el viejo continente hacia el nuevo, teniendo aportaciones en este último. Sin embargo, a pesar de que la influencia de ambos sigue latente en la producción arquitectónica, son movimientos que, además de no perpetuar más allá de su contraposición, se dan el lujo de concentrar sus esfuerzos en la creación de un estilo para producir su arquitectura, en lugar de que este sea consecuencia directa de sus respectivas circunstancias, salvo por el auge de tecnología del que surgen. De esta forma, considero que el surgimiento de una nueva doctrina con este enfoque, acorde a nuestros tiempos, se limitaría a un estilo que resuelva el espacio a través de algoritmos informáticos vacíos de alma.

2º Enfoque: TAXONÓMICO

El segundo enfoque tiene como meta describir los grupos, las clases y las categorías de los elementos que comparten características similares entre sí, archivándolas meticulosamente bajo una etiqueta o

combinación de estas, no con el fin de evaluarlas, ni con el afán de abstraer sus elementos en modelos reproducibles, sino para esclarecer el lenguaje arquitectónico a partir del análisis semiótico de las configuraciones espaciales.

En este enfoque se encuentran Allsopp, con su propuesta de formas fundamentales que se consolidan como arquetipos arquitectónicos; Zeinali con las formas que trascienden hasta nuestros días, convirtiéndose en arquetipos, y Ortiz con los modelos formales, que deduce a partir de los principios físico/geométrico, teórico formal y metafísico.

Este enfoque estudia los modelos teóricos de la arquitectura, pero a diferencia de la choza primitiva de Laugier, estos no buscan incitar a un estilo arquitectónico, sino pretenden aceptar y adoptar las formas arcaicas/universales como en el caso de Allsopp y Zeinali, o descubrir toda la paleta de posibilidades formales como es el caso de Ortiz.

3º Enfoque: SEGMENTATIVO

El tercer enfoque recurre a la fragmentación o diseción del objeto arquitectónico en componentes más básicos, con el propósito de analizarlos de manera individual. Así se encuentran Semper, quien dividió al objeto arquitectónico en cuatro, según la materia artesanal que originaba a cada elemento; Thiis-Evensen, quien encontró tres elementos consistentes en todas las culturas, y Koolhaas, quien encontró quince sumando los elementos contemporáneos a los cuatro que definió Semper.

En este enfoque se analiza el carácter y la connotación de cada elemento, con cuidado de no invertir todos sus esfuerzos en un gran catálogo, demostrando la

importancia que tiene cada uno, así como su evolución a través del tiempo. Aunque es un tema que se puede extender tanto como el estudio lo permita, son las acotaciones las que pueden llegar a ser muy rigurosas, omitiendo aspectos que pueden considerarse subjetivos, o por el contrario incluyendo rasgos que pueden no ser tan relevantes. De cualquier forma, recopilar los factores antropológicos de los elementos es una tarea de magnas proporciones, si no es que indefinida.

4º Enfoque: ESTRUCTURALISTA

El siguiente enfoque se apega a la identificación de esencias características que permanecen y guardan en común los objetos arquitectónicos, es decir, las estructuras tipológicas constantes en un marco de referencia espacial. Este enfoque se bifurca en dos según sus objetivos finales:

4.1 ESTRUCTURALISTA PROYECTISTA

Cuyo propósito es el de proyectar objetos arquitectónicos que dialoguen de alguna forma con los que ya existen en el sitio. Así Argan llama 'momento de creación' a la modificación del tipo; Rossi encuentra constantes arquitectónicas que plasma en su obra, y Johnson determina a la tipología como un elemento que influencia al arquitecto en el momento en el que crea.

4.2 ESTRUCTURALISTA ANALÍTICO

Cuya estrategia es analizar los objetos arquitectónicos, encontrando la relación entre ellos, para formular teorías arquitectónicas y aportaciones al estudio. Este enfoque es el más consistente en la línea temporal, debido a la concordancia de los autores

Tabla 2. Clasificación de autores.

	AÑO	ENFOQUE ANALÓGICO	ENFOQUE TAXONÓMICO	ENFOQUE SEGMENTATIVO	ENFOQUE ESTRUCTURALISTA PROYECTISTA	ENFOQUE ESTRUCTURALISTA ANALÍTICO	ENFOQUE ORIGINAL
concepción y pérfida	1785						RIBART DE CHAMOUST
	1788						QUATREMÈRE DE QUINCY
	1802	LOUIS DURAND					
	1853			GOTTFRIED SEMPER			
contraposición	1933	LE CORBUSIER					
	1934	ALEXANDER KLEIN					
restauración y reinterpretación	1955					SAVERIO MURATORI	
	1961					GULIO CARLO ARGAN	
	1966				ALDO ROSSI		
	1967						ALAN COLQUHOUN
	1973						LOUIS KAHN
discusión de ideas	1976					ANTHONY VIDLER	
	1977		BRUCE ALLSOPP				
	1978					RAFAEL MONEO	
	1987			THOMAS THIS-EVENSEN			
	1989					WERNER OECHSLIN	
	1994				PAUL-ALAN JOHNSON		
revisión y concepciones actuales	2000						IÑAKI ÁBALOS
	2006		AYDA ZEINALI				
	2007		MARCO ANTONIO ORTIZ				
	2014			REM KOOLHAAS			

con el movimiento posmoderno. En este enfoque se encuentra Muratori, quien estudia el fenómeno de la ciudad utilizando el 'tipo' como herramienta; nuevamente Argan con el 'momento tipológico', en el que reúne las características similares de los objetos arquitectónicos; Vidler, quien identifica la tercera tipología en la resignificación de los estratos históricos de la ciudad tradicional con los subsecuentes objetos arquitectónicos; Moneo, quien detecta, a partir de las estructuras formales, los procesos de obsolescencia, y Oechslin, quien no encuentra en la tipología una herramienta para clasificar formas o funciones, sino el medio a través del cual se perciben los límites sistemáticos e históricos de la arquitectura.

Cabe resaltar que a diferencia del enfoque estructuralista proyectista, este no provee definiciones que dirijan las riendas de nueva arquitectura, sino que se limita a exponer la existencia de las constancias identificadas.

5º Enfoque: ORIGINAL

Finalmente, el quinto enfoque resulta ser también el enfoque original, no sólo porque abarque a los primeros autores de esta revisión, sino porque su objetivo es dar a conocer la existencia de los principios implícitos encontrados en la mente humana que originan a todos los objetos que el ingenio puede materializar. Una especie de orden gestáltico inspirado en una fuerza incomprensible que resuena en el instinto. El último enfoque remite a la razón de ser de todas las cosas como reflejo de la filosofía y cultura de cada momento. De esta manera, se encuentran los siguientes autores: Ribart de Chamoust y Quatremère de Quincy, los primeros autores revisados, quienes advirtieron un germen preexistente que satisfacía el fuego de la imaginación humana; Colquhoun, quien argumentó que el uso de los principios del orden,

delatan la posición ideológica del autor; al tiempo que Kahn refería la creación de las instituciones al consenso humano y este consenso a la inspiración, la cual nace de lo más profundo del ser, dando lugar a una clase de entendimiento colectivo, y Ábalos quien resumió las diversas tendencias de la arquitectura del siglo pasado en siete imágenes icónicas, descifrables en conceptos estereotípicos, denotando así los principios tácitos del orden, que se manifestaron en el siglo XX.

Tabla 3. Clasificaciones del concepto 'Tipo'.

TIPO



Enfoque analógico que ofrece soluciones espaciales basadas en estándares para su reproducción.



Enfoque taxonómico que describe grupos, clases y categorías en la que los elementos comparten características semióticas similares.



Enfoque segmentativo, pues fragmenta al objeto arquitectónico en diferentes elementos, para su análisis.



Enfoque estructuralista proyectista que identifica constancias con el propósito de proyectar objetos arquitectónicos que dialoguen con los existentes.



Enfoque estructuralista analítico que identifica constancias con el propósito de analizar arquitectura en su contexto espacial y temporal.



Enfoque original que remite a la razón de ser de todas las cosas. Visualiza al fenómeno arquitectónico como el reflejo del pensamiento y la cultura.

Una vez detectados los seis enfoques, es necesario enfrentarlos primero con el concepto de 'programa arquitectónico', el cual será acotado como **el listado de actividades que se realizan en un objeto arquitectónico**, y luego con la noción de los 'arquetipos' dada en la revisión bibliográfica, como primera instancia, que como se recordará, son **los patrones de los cuales se derivan las demás ideas**, y un poco más específico en Jung, los modelos de pensamiento innatos en la especie humana.

Lo que pretendo con este trabajo es un tanto aludir a la carente evolución del programa arquitectónico, así como poner en crisis los paradigmas, modelos o estructuras teóricas que resulten de la síntesis con el modelo jungiano (el cual se presentará con mayor detalle en el siguiente capítulo), por lo que haré a un lado cualquier otro aspecto del programa arquitectónico (así como la jerarquización de los espacios o la vinculación que hay entre estos, etc.) evitando variables más extensas, productos de una definición más amplia, que no resultarían relevantes para el ejercicio.

El primer enfoque aparece dos veces en la línea temporal con el objetivo de cambiar, no sólo la apariencia de la arquitectura, sino las actividades que se desarrollan ella, es decir, dictamina la nueva manera de habitar al espacio, lo cual logra a través de la modificación de los programas arquitectónicos tradicionales, renovando consigo cada aspecto de la arquitectura.

De acuerdo con Ábalos, la Arquitectura Internacional tiene un carácter positivista, ya que tuvo la intención de encontrar los prototipos ideales y absolutos. Sin embargo, yo considero que es más bien pragmática, pues rechazó los valores del pasado para constituirse a sí misma moderna. No se puede decir lo mismo

de Durand, puesto que sus lecciones, precisamente tomaban el lenguaje del pasado para constituir nuevos objetos arquitectónicos con nuevos programas, pero su método para proyectar sí fue revolucionario.

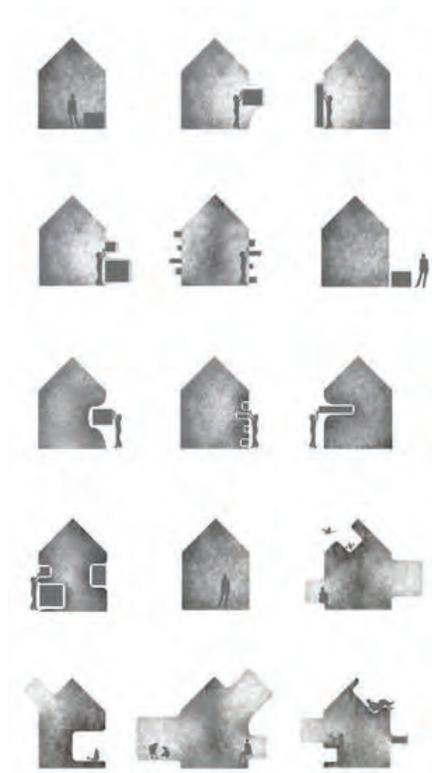
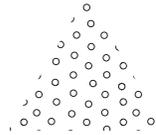


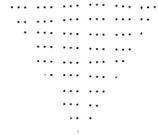
Fig. 119. Plasticidad del programa.

Tabla 4. Clasificaciones del concepto 'Tipo', contra el Programa Arquitectónico.

TIP vs programa arquitectónico



Enfoque analógico - transforma los programas arquitectónicos tradicionales, renovando consigo cada aspecto de la arquitectura.



Enfoque taxonómico - influye en desempeño de las actividades, de los espacios que identifica. Estudio potencial a nivel simbólico.



Enfoque segmentativo - afecta en cuanto se combinan los paradigmas de sus elementos, formando nuevos sintagmas de programa arquitectónico.



Enfoque estructuralista proyectista - se influencia del programa arquitectónico, lo relaciona con el contexto existente para mantener un diálogo.



Enfoque estructuralista analítico - estudia al programa arquitectónico, sus transformaciones a través del tiempo, en un mismo sitio.



Enfoque original - aspira a la generación de nuevos programas arquitectónicos, pues comprende la evolución memética a la que está sometida el ser humano.

Una nueva arquitectura con este enfoque, tendría que tener un aspecto innovador, que podría darse a partir de la relación de este con los modelos del pensamiento innatos. Pero estaría en riesgo de caer en un 'neohistoricismo' que se contrapone al carácter pragmático, y una discusión de estas ideas sale del propósito de este trabajo. De todas maneras, considero que este enfoque es resultado directo de la colisión entre el enfoque original y el estructuralista, por lo que su crisis será desarrollada después de analizar a los demás enfoques.

El segundo enfoque tiene un posible impacto en el programa arquitectónico, partiendo del desempeño de las actividades que se realizan en cada configuración espacial. Y también en la idea del arquetipo, desde el valor simbólico otorgado por las diferentes culturas, haciéndolo muy atractivo para este estudio.

Las interrogantes críticas preliminares son las siguientes:

-¿Hay una explicación para estos modelos que parecen romper las barreras culturales? o se trata de una serie de pareidolias.

-¿Por qué los modelos no trascienden en función?, si son consistentes en todas las culturas, ¿por qué existen diferentes espacios para desempeñar aproximadamente la misma tarea?

La relación con el tercer enfoque comienza a vislumbrarse cuando cada elemento arquitectónico se traduce a su plano geométrico y se combina con otro, dando como resultado un abanico de posibles actividades y por lo tanto, impactos en el programa arquitectónico. Por dar un ejemplo, está la combinación de los paradigmas del muro y la ventana que entre tantos sintagmas, generan el muro cortina surgido en el siglo

XX, durante el movimiento moderno y que cambió la manera de generar y habitar espacios.

Para efectos de esta investigación, el análisis del enfoque segmentativo se limitará al elemento con más carga simbólica: el fuego, que además es el único que no puede trasladarse al espacio geométrico.

La crisis, en este caso se genera a partir de las siguientes preguntas:

-¿Todavía es factible hablar del fuego en la arquitectura?

-¿Dónde está el fuego en la arquitectura de hoy?

El enfoque estructuralista proyectista, a diferencia del primer enfoque, se influencia del programa arquitectónico vigente y de su contexto físico arquitectónico para proyectar y hacer arquitectura que dialogue con su entorno. Mientras que el enfoque estructuralista analítico tiene cuidado de no repercutir en el programa, sino tan sólo se dedica a observar su desarrollo en el espacio. Son por tanto enfoques posmodernos que se perciben al nivel de la ciudad, por lo que su relación con los 'arquetipos' debe considerarse como un fenómeno complejo, que puede estudiarse desde las mitologías de las ciudades, sin embargo, no tiene un enfrentamiento pesado con el programa arquitectónico, y es por esa carencia, que interesa a esta tesis.

La crítica a estos enfoques, se inicia con las siguientes interrogantes:

-¿Qué determina la personalidad o tipología de una ciudad?

-¿Qué previene de cambiar/evolucionar?

El último enfoque percibe a partir del sentido original de las cosas, el proceso de transformación al que están

expuestas, por lo que permite _e incluso se podría decir que incentiva_ la revolución del programa arquitectónico, en el entendido de que este es su aspecto más elemental. Los espacios se reforman de una manera coordinada con el pensamiento de la época, junto con las expresiones arquetípicas. Los conceptos de la 'idea primigenia', el 'orden instintivo', el 'consenso humano' y la noción descrita como 'principios tácitos del orden' parecen hilvanarse con naturalidad al pensar en un patrón de comportamiento humano.

La cuestión preliminar en este enfoque es:

-¿El quehacer arquitectónico puede considerarse como un 'arquetipo'?

En el siguiente capítulo, expondré los aspectos más importantes de la teoría de la Psicología Analítica de Jung, para tener un criterio más completo de lo que son los 'arquetipos' y enlazarlos con el enfoque taxonómico, el segmentativo, el tipológico y el original, de acuerdo a los parámetros que estableceré a continuación, eventualmente se unirá a estos el enfoque analógico.

En mi opinión, y rescatando la idea que mencioné al inicio de este capítulo, sobre 'la nueva doctrina acorde a nuestros tiempos y tecnologías', que podría surgir de la colisión de los pensamientos desarrollados en este trabajo, considero que cualquier visión práctica que ambicione utilizar la simplificación de 'arquetipos arquitectónicos' como algoritmos de programación, en los que se relacione cada símbolo a un nuevo significado y se correspondan elementos de estilos arcaicos a necesidades actuales, genera un producto erróneo, «Pretender revivir principios artísticos del pasado puede dar como resultado, en el mejor de los casos, obras de arte que sean como un niño muerto antes

de nacer»¹. Lo mismo sucedería con una arquitectura cuyo proceso creativo consistiera en estereotipar todo su bagaje lingüístico, para reproducirlo sin restricción alguna. Por tanto, los modelos que ejemplifique en este trabajo serán teóricos y deberán analizarse de tal manera. Siendo los parámetros de esta tesis limitados a la crisis en el programa arquitectónico y la crisis al modelo enlazado con el concepto de arquetipos jungiano (y no con los arquetipos en sí, salvo en un caso excepcional, utilizado sólo para ejemplificar y sugerir la relación con los otros).

Antes de llegar a una síntesis con la Psicología Analítica de Jung, quiero dejar claro que lo que no busco con este trabajo, llegar a un prototipo que se imponga ante los paradigmas arquitectónicos actuales, sino tan sólo incentivar la crítica en un ámbito teórico. El problema al que se enfrentó Laugier y posteriormente Quatremère, fue la malinterpretación de sus discursos debido a la naturaleza gráfica de la educación arquitectónica. El modelo de la choza primitiva no era un concepto a materializar o a abstraer para su producción, sino una demanda a retomar los principios arquitectónicos, así como las ideas de la ilustración teorizaban sobre el hombre en la naturaleza, antes de la imposición de la técnica.

¹ Kandinsky, 1912.



Fig. 120. Efectos en la arquitectura. La continuidad y la transformación a lo largo del tiempo, así como la profunda relación entre el sitio y las construcciones humanas que surgen en él, influenciadas por la esencia única del lugar.

Efectos en la arquitectura



Primer efecto en la arquitectura: El enfoque formal

Fig. 121. Enfoque formal. La arquitectura de las ciudades puede afectar a sus individuos, siendo moldeada por ideas influyentes, y a su vez, los individuos pueden influir en su entorno construido, creando un ciclo de influencia mutua entre la arquitectura y la sociedad.

El primer efecto de los ‘arquetipos’ en la arquitectura, lo realizaré desde el enfoque taxonómico, que como se recordará, describe grupos, clases y categorías en las que los elementos comparten características semióticas similares e influye en el desempeño de las actividades del programa arquitectónico así como a nivel simbólico.

La primera cuestión a resolver radica en si existe una explicación, desde la teoría jungiana, para estos modelos que traspasan las barreras culturales o si se detectó un patrón que parecía estar allí, pero que en realidad no lo está, una ‘pareidolia’.

En el libro “Arquetipos y lo inconsciente colectivo” (1933-1954), Jung mencionó ciertos elementos cuyas características aparecían constantemente en los sueños de los pacientes que tuvo a lo largo de su carrera:

La multiplicidad de imágenes, en un comienzo caótica, fue tomando forma en el curso del trabajo, y dio como resultado ciertos elementos formales que se repetían presentando estructuras idénticas o análogas en los individuos más diferentes. Menciono como características fundamentales la multiplicidad caótica y el orden; la oposición de la claridad y oscuridad, arriba y abajo, derecha e izquierda; la unificación de los contrarios en un tercero [y hasta un quinto]; la cuaternidad (cuadrilátero, cruz), la rotación (círculo, esfera) y finalmente la ordenación radial, por lo general con un sistema cuaternario [...]¹.

Jung le pidió a sus pacientes que desarrollaran los temas de sus sueños, de acuerdo a sus dotes artísticos, ya fuesen plásticos, musicales o dramáticos; y a partir de los resultados llegó a esta conclusión, no específicamente arquitectónica. Sin embargo, en 1959 Jung escribió la siguiente carta a un estudiante de arquitectura llamado Peter De Brant, quien le había preguntado cuál sería la reacción psicológica del hombre hacia el espacio creado por la planeación arquitectónica y también sobre la posible existencia de

formas espaciales arquetípicas.

Querido señor:

En el tratamiento del espacio, el hombre ha producido, desde los tiempos inmemoriales, el círculo y el cuadrado, los cuales están conectados con la idea del refugio y la protección, el lugar del fuego, la concentración de la familia y los pequeños animales, y a un nivel superior, el símbolo de la cuadratura del círculo, donde mora el “hombre interior”, el hogar de los dioses, etc. Ésta concepción original ha sufrido muchos cambios desde que el hombre se encontró removido de la unidad con la naturaleza y separado de los dioses, de este modo, dando forma alargada a los templos, los dioses en un extremo, y la audiencia o público en el otro, la mayoría siendo iglesias cristianas, excepto por el viejo Baptisterio, en el cual la identidad original del hombre con dios es reiterada. Cualquier otro desarrollo que va más allá de lo redondo o lo cuadrado, se vuelve cada vez más neurótica e insatisfactoria, particularmente cuando los elementos del edificio, por ejemplo las habitaciones, pierden su aproximación con el círculo o el cuadrado. Una cierta interacción con lo redondo y lo cuadrado, parece ser indispensable. Eso es todo lo que puedo decirte sobre los “arquetipos arquitectónicos”².

Jung retoma la multiplicidad de imágenes para responder a la pregunta de De Brant, destacando



Fig. 122. Aproximación jungiana. «Cualquier otro desarrollo que va más allá de lo redondo o lo cuadrado, se vuelve cada vez más neurótica e insatisfactoria».

el orden sobre el caos, la luz sobre la oscuridad, el círculo y el cuadrado sobre lo más largo o lo más alto, pero no niega ninguna configuración, tan sólo remarca la 'insatisfacción' producida por éstas, que considera más caóticas.

Jung indicó que la multiplicidad de imágenes consisten en expresiones abstractas de los principios operativos de configuración dados por la psique, pero que una vez pasados por un proceso consciente se contagian por aspectos externos, cambiando un tanto, pero manteniendo su esencia básica, pues todos los mitos redundan en estos aspectos. También tomó nota de su aspecto consciente:

[...] todo el mundo sabe contar hasta cuatro y sabe qué es un cuadrado y qué es un círculo; pero como principios configurados son inconscientes [...] lo que en última instancia decide es un oscuro impulso, un *a priori* empuja a configurar y no se sabe que la consciencia de otro es conducida por los mismos motivos³.

A medida que la multiplicidad de imágenes, entendida como 'configuraciones arquetípicas', pasan por el proceso consciente, se nutren de variedad y color.

De esta manera se puede comprobar, a partir de la teoría jungiana, que los modelos formales del enfoque taxonómico no son pareidolias, pues trascienden las barreras culturales al pertenecer al inconsciente colectivo, y estar grabadas en la mente humana, como los conceptos del enfoque original de los principios tácitos del orden, o el orden instintivo.

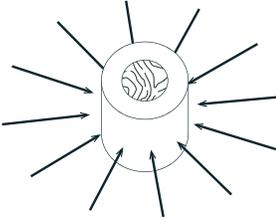
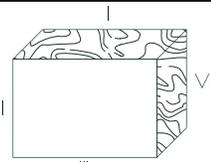
Si sintetizamos los modelos formales de Ortiz con las

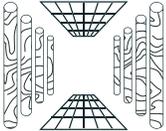
configuraciones arquetípicas, podemos observar que concuerdan fácilmente.

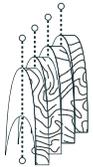
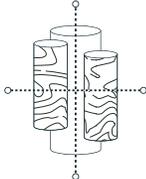
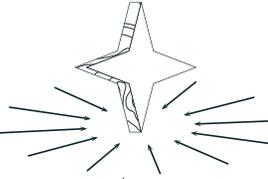
Realizo el ejercicio con los modelos de Ortiz, porque de las tres posturas del enfoque taxonómico, la considero la más completa, pues abarca, no sólo las formas arcaicas, sino también las más complejas y posteriores, además de que las deconstruye en geometrías elementales que pueden hallarse en cualquier época y región.

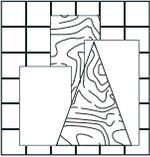
Tabla 5. Ejercicio Ortiz / Jung.

Ortiz
Jung

Modelo formal	Material	Concepto	Símbolo	Configuración arquetípica
 <p>centrípeto</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Recibir instrucciones o consejos. -Equinoccios y solsticios. -Eje mágico del funcionamiento de la naturaleza. -Lo sagrado la comunicación con lo divino. 	<ul style="list-style-type: none"> -Receptáculo mágico. -Esferoidal, imitación del mundo construido donde Dios lo indicó, comunicador multidireccional. -Remolino, agujero negro, huracán controlado. -Eje atractor y expulsor. 	<ul style="list-style-type: none"> -Espacio y objeto indestructible. -Piedra y espacio-eternidad. -Inicio de la idea del templo. -Espacio al rededor del fuego. -Objeto altar. -Calendario cósmico. -Religión, mágia, arte. 	<ul style="list-style-type: none"> -Ordenación radial. -Círculo. -Luz sobre oscuridad.
 <p>cono</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Centralizado al rededor del fuego (hogar). -Estático. 	<ul style="list-style-type: none"> -Abstracción de la cueva. -Forma por abstracción de lo efímero. -Desmontable. -Geométrico básico. -Abrigo. -Poder aplicado a la naturaleza. 	<ul style="list-style-type: none"> -Mimesis del fuego-calor protección. -El espacio humano de sobrevivencia. -Desafío de lo natural. -Empresa de sociedad, familia, clan. -Hito territorial. -Ciencia, acumulación de conocimientos. -Reducción hacia el vértice. 	<ul style="list-style-type: none"> -Orden sobre el caos. -Círculo/rotación. -Luz sobre oscuridad.
 <p>célula</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Cambios y manejo de la luz por claro oscuro. -Sugerencia de docilidad a la vista (háptica). -Combinación sutil con el objeto. -Dinámico, lento, elegante en transiciones. -Fluido, ininterrumpido. 	<ul style="list-style-type: none"> -Expresión de lo contenido. -Dócil relación del espacio con el objeto. -Naturalismo, misticismo de la esfera. -Recipiente, membrana, cobertor. -Privacía. -Ovogénesis-vida. -Universo-cielo, sí por dentro. 	<ul style="list-style-type: none"> -Sensualidad por mimesis con la curva y lo horizontal. -Psicología freudiana. -Impresionista, según el manejo de la luz. -Protección, cueva. 	<ul style="list-style-type: none"> -Orden sobre el caos. -Círculo. -Luz sobre oscuridad.
 <p>caja</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Dimensiones modulares. -Módulo fácilmente compartimentable, reproduciéndose a sí mismo en menos escala. -Austero, sencilla lectura arquitectónica. 	<ul style="list-style-type: none"> -Fusionable o ensamblable en cada uno de sus lados. -Reproducibile, compartimentable siguiendo sus propias reglas de proporción. -Permite el control de la percepción de lo sencillo. -Creado por el hombre, abstraído de las reglas de lo natural. -Declaración de estabilidad. 	<ul style="list-style-type: none"> -Sencillez abstracta humana. -Utilitario simbólico. -Modular. -Lugar reproducido por la industria. -Percepción sencilla de oximorón. 	<ul style="list-style-type: none"> -Cuaternidad. -Orden sobre el caos. -Derecha e izquierda, dependiendo de su profundidad.

Modelo formal	Material	Concepto	Símbolo	Configuración arquétipica
 <p>perspéctico</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Es la relación biunívoca constante del espectador con su camino y su objetivo, pues el <i>centro fuerza</i> atrae. -Eje producto del punto de fuga. 	<ul style="list-style-type: none"> -Poder ver el futuro plausible. -La liga entre dos hechos, el camino a la eternidad. -La vivencia que se acerca según se camina en él y a la vez el espacio se diluye en el camino. -Profundidad-infinito. -Es el de tubo, un tallo, un túnel; una anticipación del porvenir. 	<ul style="list-style-type: none"> -Eje longitudinal de percepción, focalidad. -Infinito si vertical. -Objetividad y predicción del futuro. -Control de dirección. 	<ul style="list-style-type: none"> -En su representación vertical, arriba y abajo. -Derecha e izquierda, como profundidad del punto A, lo de aquí, al punto B, lo del más allá. -Orden sobre el caos.
 <p>lúdico</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Sorpresivo. -Vivencia cambiante. -Casual. -Divertido. -Capricho. -Sin dirección fija. 	<ul style="list-style-type: none"> -El resultado irregular de la búsqueda de la solución orgánica. -Rompimiento de reglas o cánones. -El laberinto, siempre interesante, expresión del juego arquitectónico. -El cambio, la expansión, el crecimiento, la integración de espacios interconectados. 	<ul style="list-style-type: none"> -El espacio, despojado en gran medida de su significado utilitario, hecho para una determinada conciencia que experimenta y disfruta. -Esterotomía espacial, geométrica, proyectiva, compleja. -Cambio-viaje. 	<ul style="list-style-type: none"> -Caos sobre el orden.
 <p>prisma</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Longitudinal, espacio por tramos. -Aislado o secuencial. -Extruído infinitesimal. -Sencillez, cuando utilitario. 	<ul style="list-style-type: none"> -Abstracto geométrico. -Protector. -Desmontable-ensamblable. -Estable. 	<ul style="list-style-type: none"> -Empresa familiar o comunal. -Adecuación social. -Eternidad, concentrador de la energía del cosmos. -Ciencia, acumulación de conocimientos. -Crecimiento vectorial según las caras del poliedro-prisma. 	<ul style="list-style-type: none"> -Trinidad. -Derecha e izquierda. -Orden sobre el caos.
 <p>fluido</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Dinámico, sorpresa, cambiante, casual. -Lectura arquitectónica sencilla, factibles de realizar. -Multidireccional, con derivaciones horizontal o diagonal. 	<ul style="list-style-type: none"> -Comunicación, camino sin obstáculos. -Vialidad dedicada. -Transparencia con control, que la lectura arquitectónica lo evidencia. -Guía virtual. -Previsión del porvenir. 	<ul style="list-style-type: none"> -Espacio público, actividad de flujo constante de personas o cosas sin controles o esclusas, con salidas y accesos libres. -Viaje hacia algo que se encontrará en el camino, pero que en este momento no está ahí. 	<ul style="list-style-type: none"> -Aparente caos, pero impera el orden.

Modelo formal	Material	Concepto	Símbolo	Configuración arquetípica
 <p>sensual</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Claroscuro, cambios por manejo de la luz, penumbra, reflejo. -Sugerencia de docilidad a la vista (háptica). -Combinación sutil con el objeto, nunca franca o tajante. -Dinámico y elegante en transiciones, ininterrumpido. -Transparencia, reflejo. 	<ul style="list-style-type: none"> -Sin reposo y con libertad de movimiento. -Serenidad, elegancia, misticismo. -Profundidad compleja. -Asimétrico por sombras. -Expresión, dócil relación del espacio con el objeto. 	<ul style="list-style-type: none"> -Sensualidad por mimesis con la superficie curva y lo horizontal o vertical. -Psicología freudiana, cueva o sus partes. -Impresionista según el manejo de la luz y el color. 	<ul style="list-style-type: none"> -Mimesis del círculo con el cuadrado. -En su representación vertical, arriba y abajo. -En su representación horizontal, derecha e izquierda. -Luz y oscuridad.
 <p>monumental</p>	<ul style="list-style-type: none"> -La mística, el misterio. -La altura. -Protocolos inventados para relacionarse con la divinidad. -La luz como defiidora del todo espacial. 	<ul style="list-style-type: none"> -Imitación del receptáculo universal. -Lugar de reunión-monumento = celebración en comunidad. -Desmontable-ensamblable. -Empresa-poder. 	<ul style="list-style-type: none"> -Apariencia fuerte, unificada. -Expresión de las más avanzadas técnicas de construcción, porque el espacio lo exige en cada época, y base conceptual del programa arquitectónico. -Sociedad unida al rededor de algo más poderoso. -Filosofía-metafísica. 	<ul style="list-style-type: none"> -Arriba y abajo. -Derecha e izquierda. -Ordenación radial. -Orden sobre el caos. -Luz sobre oscuridad.
 <p>oblongo</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Pérdida de atracción focal. -Al centro de la fuerza general lineal o al objeto, que no al punto de fuga. 	<ul style="list-style-type: none"> -Espectáculo-estadio, anfiteatro. -Frontalidad. -Cuando místico, es con relación biunívoca con el lugar sagrado, por ej: siempre orientado hacia la Meca. -Atención a la escena (close up) o persona. 	<ul style="list-style-type: none"> -Obligado por el centro de fuerza, simboliza caminos que se separan. -Lectura arquitectónica compleja, pues el objeto se percibe magnificado. -Sociedad unida al rededor de algo más poderoso. -Fontalidad. -Pérdida de la distancia entre el objeto y el observador. 	<ul style="list-style-type: none"> -Derecha e izquierda, como profundidad y como horizontalidad. -Luz sobre oscuridad. -Orden sobre el caos. -Ordenación radial en su centro, cuando destaca su horizontalidad.
 <p>escultórico</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Dinámico por la luz o el movimiento. -Mensaje estético, no eficiente. -Despreocupación por la función eficiente. 	<ul style="list-style-type: none"> -Lugar mágico no funcional. -Regalo a la deidad. -Orgánico abstracto. -Tracnocracia - ficción. -Tecnocracia - fruición. 	<ul style="list-style-type: none"> -Hito-arte. -Riqueza espacial. -Juegos formales libres. -Regalo a la deidad o a quien se dirige el edificio. -Evolución o cambio de arte. -Modelación abstracta. 	<ul style="list-style-type: none"> -Ordenación radial. -Caos delimitado. -Arriba y abajo.

Modelo formal	Material	Concepto	Símbolo	Configuración arquetípica
 <p>ecléctico</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Se requiere considerar las características de los espacios que lo integran. -Ensamblaje o traslape espacial. 	<ul style="list-style-type: none"> -Conciliación de partes. -Combinación y simbolización consciente. -Afirmación de la mezcla de ideologías y conceptos. -Filosofía de lo mejor de algo. -Sincretismo cultural. 	<ul style="list-style-type: none"> -Espacio y objeto multifacético. -Representación de distintas épocas. -Envío de mensajes múltiples. -Complejidad de lugares y ambientes. -Ciancia, acumulación de conocimiento. 	<ul style="list-style-type: none"> -Orden sobre el caos. -Depende de los elementos que lo integren. -Arriba y abajo. -Derecha e izquierda.
 <p>interestructurado</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Misterio del ensamblaje, objeto espacio. -Clarooscuro, luz controlada y cambiante por contraste. -Cálculo o experiencia de la estructura del objeto con exoesqueleto. 	<ul style="list-style-type: none"> -Juego estructural para permitir el paso de la luz o la visión del adentro hacia afuera y viceversa. -Mostrar las fuerzas estructurales del objeto. -Mecano. -Exaltación del espacio entre la estructura. 	<ul style="list-style-type: none"> -Expresión del dominio de la técnica. -Búsqueda de la ligereza del objeto. -Búsqueda de la membrana, integración del arte. -Armado complejo. -Sencillez complicada. 	<ul style="list-style-type: none"> -Aparenta caos, pero impera el orden. -Luz y oscuridad. -Trinidad o cuaternidad, según su estructura.
 <p>metamórfico</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Movimiento de los límites. -Modular o un sistema controlado de expansión, infinitesimal. -Secuencial-movimiento. -Expansivo, retractivo sin trasladarse. 	<ul style="list-style-type: none"> -Cambio, transformación, satisfacción de lo móvil. -Se transforma sin traslado. -Crecimiento por medios electromecánicos o electromagnéticos computalizado. -Imitación de la naturaleza. -Símil de vitalidad. 	<ul style="list-style-type: none"> -Espacio y objeto multifacético. -Habilidad para la adaptación. -Sociedad activa-cambiante. -Mimesis abstracta del Sol, Luna, constelaciones y lo natural que se mueve. 	<ul style="list-style-type: none"> -Aparenta caos, pero impera el orden. -Depende de los elementos que lo integren.
 <p>deconstruido</p>	<ul style="list-style-type: none"> -Desensamblaje y desarticulación articulada premeditadas. -Movimiento roto. -Fluidez del todo a focos difíciles de localizar. -Dislocación, colapso controlado. 	<ul style="list-style-type: none"> -Choque, contradicción estética. -Alteración o ruptura de la forma pura, escultura del espacio desorientada, pero habitable. -Lectura caótica fractal. -Desperdicio, con aparente equilibrio, precario, efímero. -Antifachada. 	<ul style="list-style-type: none"> -Utilización consciente del desorden. -Antítesis del orden, representación del desperdicio industrial usado con interés estético. -Selva-bosque y orden aparente. 	<ul style="list-style-type: none"> -Caos sobre el orden. -Depende de los elementos que lo integren.

Allsopp ya consideraba necesario en la arquitectura el estudio de la psicología, desde una aproximación Jungiana:

Es posible aislarse a sí mismo de los significados subliminales y heredados, pero estos están en todos. El arquitecto sólo puede aislarse a sí mismo, no a otras personas, y si lo hace, es a expensas de la simpatía. Está descartando las respuestas más profundas de aquellos para quienes trabaja y a quienes, en términos arquitectónicos, es su deber comunicar⁴.

En este momento, el enfoque taxonómico se convierte en el 'enfoque formal', pues ya no es necesario recordar la manera en la que fue constituido y pasa a ser de mayor importancia la materia que lo conforma.

El enfoque formal no puede dar respuesta a su segunda pregunta crítica, que como se recordará, fue: ¿Por qué los modelos no trascienden en función?, si bien ya se ha entendido que existen configuraciones arquetípicas y que éstas producen resultados variables, aún falta un componente para saber por qué varían y por qué no se puede llegar a desarrollar un espacio con una configuración absoluta, con un desempeño al límite, algo así como el apogeo de la arquitectura o el 'espacio cúspide'. Sin embargo, se puede retomar en el enfoque estructuralista.



Fig. 123. Espacio escultórico.

Simbología: Hito-arte

Riqueza espacial; Juegos formaleslibres; Regalo a la deidad o a quien se dirige el edificio; Evolución o cambio de arte; Modelación abstracta.

Configuración arquetípica: Ordenación radial; Caos delimitado; Arriba y abajo.

1 Jung, 1964.

2 Ibid., 1959.

3 Ibid., 1964.

4 Allsopp, 1977.



Segundo efecto en la arquitectura: El enfoque tipológico

Fig. 124. Enfoque tipológico. La ciudad es un ente vivo de naturaleza cambiante. Una vez perfeccionado un estilo, ocurre un estallido de creatividad, un choque de ideas que origina una nueva rama en el árbol evolutivo, y sin embargo conserva un principio de parsimonia que se adapta al andar de sus habitantes.

El enfoque estructuralista identifica constancias en la arquitectura con el propósito de proyectar o analizar objetos arquitectónicos.

La segunda crisis establecida en el enfoque formal fue: ¿Por qué los modelos no trascienden en función?, si son consistentes en todas las culturas, ¿por qué existen diferentes espacios para desempeñar aproximadamente la misma tarea? Para lo que es necesario entender de dónde surgen estas funciones o tareas y cómo van evolucionando.

Si bien entendemos que las actividades humanas responden a patrones instintivos de comportamiento, los 'arquetipos' tienen un carácter plástico al pasar por el proceso consciente y manifestarse en el mundo físico. Ese proceso consciente es el que moldea la configuración final, y depende enteramente del individuo inmerso en la sociedad. Edward T. Hall explica en su libro "La dimensión oculta" (1966) que «los individuos pertenecientes a culturas distintas, están situados en mundos sensoriales diferentes [...]. La filtración selectiva de los datos sensoriales admite unas cosas y rechaza otras. De manera que la experiencia, tal y como es percibida a través de un conjunto de pantallas sensoriales modelada culturalmente, resulta absolutamente diferente de la percibida a través de

otro sistema de tamices culturales [...]»¹, por lo que no es de extrañarse que los productos de cada sociedad resulten diferentes.

Ahora con respecto a por qué no existen formas absolutas después de tantos desarrollos arquitectónicos e incluso después de la globalización, que permitiría la síntesis de todos los espacios en apogeo de la arquitectura o el 'espacio cúspide', me gustaría acercarme a una teoría matemática.

El psicólogo Robin Robertson, en su libro "Jungian archetypes: Jung, Gödel and the history of archetypes" [Arquetipos jungianos: Jung, Gödel y la historia de los arquetipos] de 1995, dice que la teoría de los arquetipos de Jung, se puede comprobar de la manera más pura a través de las expresiones matemáticas de Gödel, generando una síntesis entre ambos autores, siendo que Gödel considera a los números tienen un carácter de preexistencia, así como los arquetipos de Jung. De esta manera, me gustaría comparar la capacidad inventiva del ser humano con el teorema de incompletitud de Gödel, explicando éste con la paráfrasis del filósofo Douglas Hofstadter que realizó en su libro "Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid" [Gödel, Escher, Bach: un Eterno y Grácil Bucle] de 1979.

Hofstadter plantea, en una historia de ficción, la existencia de un fonógrafo capaz de reproducir cualquier sonido, excepto el de su propia frecuencia de resonancia, debido a que ésta lo haría oscilar hasta hacerse añicos, sin embargo, esto se evitaría con una característica extra: si el fonógrafo tuviera la capacidad de detectar en las ranuras del disco de vinilo su frecuencia de resonancia. De esta manera podría reconfigurarse justo a tiempo para reproducir la frecuencia sin problemas, a lo que seguiría un nuevo disco de vinilo con una nueva frecuencia para que el nuevo fonógrafo detectara en las ranuras el peligro, pasando por este proceso eternamente.

De la misma manera el ser humano reconfigura sus espacios, mejorando su desempeño en cada vez más aspectos, y generando también más técnicas y más estilos, por lo que no puede permitirse estancarse en una forma determinada para una actividad en específico, en especial si estas actividades evolucionan, pero ya se hablará de esto más adelante.

La cuestión crítica del enfoque tipológico se remitía a ¿Qué es lo que determina la tipología de una ciudad?, y para aproximarlo a la teoría jungiana, me gustaría continuar con el hilo de la discusión acerca de la tendencia del hombre a generar técnicas y estilos nuevos.

Sobre la técnica, el filósofo español José Ortega y Gasset indicó que ésta es «la reforma que el hombre impone a la naturaleza en vista de la satisfacción de sus necesidades»², y si lo conjugamos con la teoría jungiana, se podría decir que dentro de la conducta humana se encuentra el desafío a la naturaleza y el desafío a lo actual, por lo que no se puede hablar de productos absolutos.



Fig. 125. Espíritu de la ciudad . La ciudad es sus individuos y sus circunstancias, en ella se desarrollan las maneras de hacer, es decir los estilos, y las técnicas con las que se ingenian para dar solución a sus problemas.

Ortega indicó que la técnica surge del medio incompleto en el que se encuentra el ser humano, y esa realización es motivo suficiente para generar las transformaciones. Desde este punto se puede enlazar el enfoque original, pero aún no es el momento.

Si remitimos el estilo a su significado etimológico (del latín *stilus*, plural: *stili*, tomado a su vez del griego *στῦλος*), quedamos frente a una herramienta cuña o punzón que servía para escribir sobre tablillas de cera, y de alguna manera pasó a ser referido como una 'tendencia' o 'manera de hacer' las cosas, probablemente desde el estilo de escritura, y ahora hasta el estilo arquitectónico. Estas maneras o formas de hacer las cosas aluden siempre a las circunstancias con las que se llevan acabo. Ortega, en su frase célebre «Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo», defiende tanto a la individualidad del ser, como al contexto en el que nace y se forma. Desde esta influencia y del instinto a cambiar para mejorar la situación actual es que se estructuran las tipologías de las diferentes ciudades. A partir de aquí, el enfoque estructuralista pasará a ser llamado 'enfoque tipológico', pues así como en el enfoque anterior, pasa a ser de mayor importancia la materia que lo constituye.

Es importante recalcar, que el 'estilo' y la 'técnica' no sólo se refieren a los aspectos estéticos y estructurales, respectivamente, _los productos arquitectónicos no son cascarones vacíos_ sino que aluden también a los recursos espaciales del programa arquitectónico: La manera de habitar y las reformas que se le hicieron a la naturaleza, para alcanzar ese habitar, determinan a la manera de construir y es consecuencia directa de sus circunstancias.

La segunda pregunta crítica es ¿Qué previene a las tipologías de cambiar/evolucionar? Considero que

para su resolución con la teoría jungiana, es preciso conocer primero la relación con el enfoque original, y de ahí, regresar a esta cuestión.

1 Hall, 1966.

2 Ortega, 1939.



Tercer efecto en la arquitectura: El enfoque arquetípico y el revolucionario

Fig. 126. Enfoque arquetípico y revolucionario. Una vez resuelta la necesidad del refugio, se desbloquean más inquietudes que sólo pueden ser resueltas a partir de la afiliación. El intercambio de conocimientos, ideas y recursos enriquece las perspectivas e impulsa el desarrollo de las comunidades, creando un futuro más prometedor y próspero para todos sus habitantes.

En el enfoque tipológico quedó pendiente el enlace al enfoque original, a partir de la 'técnica' como reforma que el ser humano hace surgir de su medio incompleto, y de la motivación de éste para transformarlo una y otra vez, sin que parezca conformarse a un estado que considere absoluto, como la teoría de incompletitud de Gödel.

En este capítulo, me gustaría aterrizar estas ideas con otro concepto salido de la psicología humanista, la cual persigue la autorrealización del individuo, similar a la meta del proceso de individuación jungiana, que la precede.

Abraham Maslow (1908-1970) fue un psicólogo estadounidense, conocido por la teoría de la motivación humana (1943), que consiste en la jerarquización de necesidades, como etapas de crecimiento humano, las cuales se representan con una pirámide en la que las necesidades se van acomodando, según se van satisfaciendo, situándose una más compleja sobre la anterior, en el sentido de que la satisfacción de una necesidad básica, da lugar a la creación de otras cada vez más sofisticadas.

La 'técnica' o reforma a la naturaleza es utilizada para cambiar el estado del ser humano y trascender a uno

mejor, dando lugar a otro estado que en determinado momento se asimila y produce una inquietud diferente que se debe solucionar. De esta manera, el estado del arte se renueva, casi como escalando la pirámide de Maslow, subjetivo a cada individuo en su respectivo momento y circunstancias.

La técnica se convierte entonces, en un modelo de conducta, un patrón de comportamiento humano que puede rastrearse a una imagen arquetípica, posiblemente a través del proceso de individuación, en el que cada ser humano busca aportar a lo que es más grande que sí mismo.

La cuestión crítica del enfoque original radica en si la arquitectura es un arquetipo, es decir un patrón de comportamiento innato al que todos los seres humanos anhelan. Para resolverlo seguiré con la línea de la 'técnica' como patrón de comportamiento, en relación con la pirámide de Maslow y el teorema de incompletitud Gödel.

Dentro de la pirámide de Maslow, se encuentra la necesidad de seguridad, que puede ser un posible punto de partida para enlazar el enfoque segmentativo, pero sobre este se encuentra la necesidad de pertenencia o afiliación a un grupo. Dentro de este

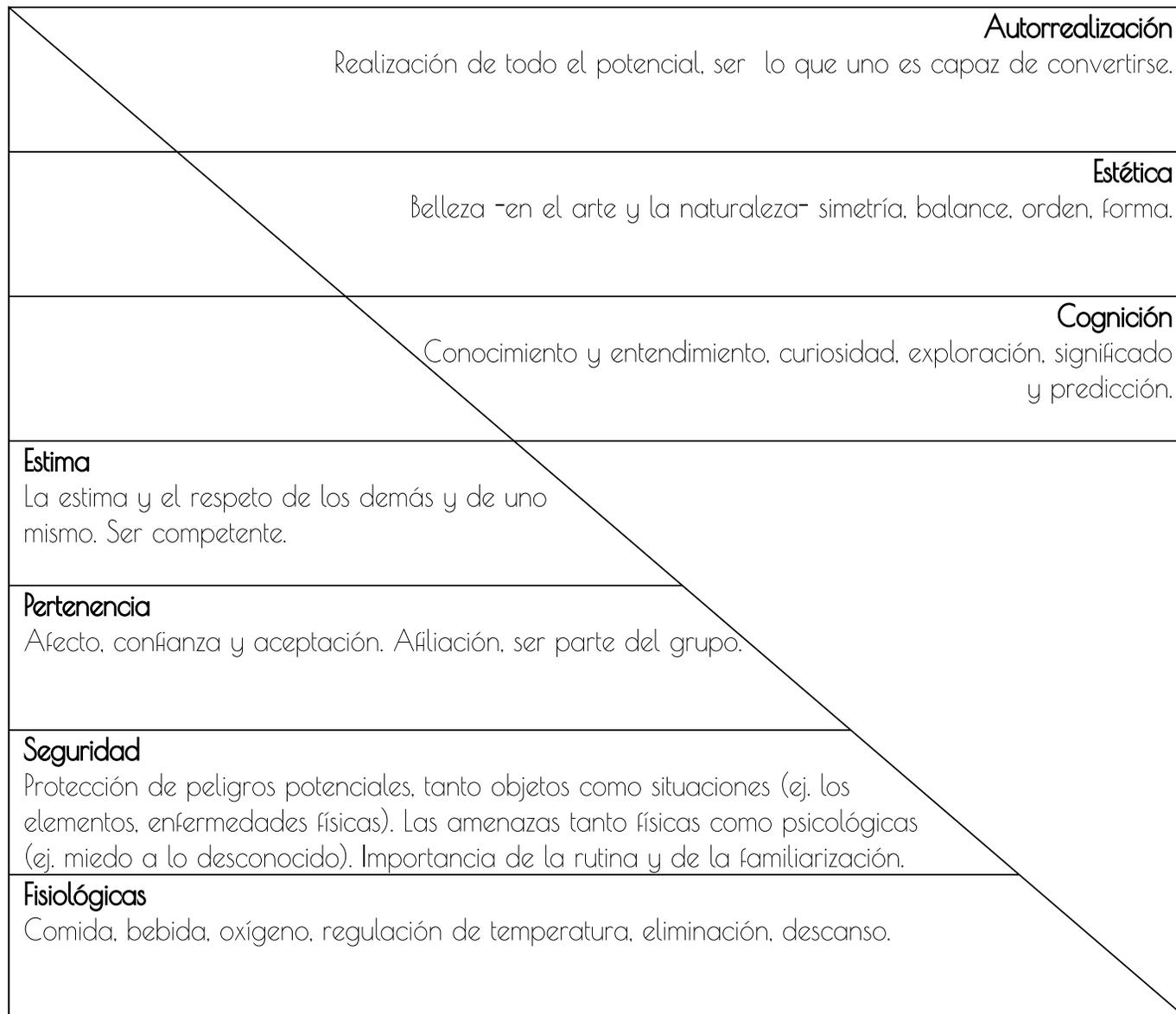


Tabla 6. Pirámide de Maslow. Recomposición de la Pirámide de Maslow, 1943.

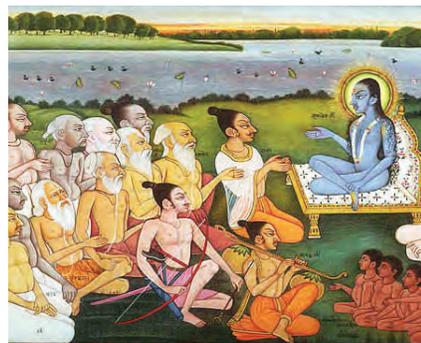
Fig. 127. Representación arquetípica de habitación escuela hindú. Sri Sukdevji predicando a un grupo de sadhus.

Fig. 128. Representación arquetípica de habitación escuela china. Esta pintura representa a Confucio en su residencia dando una conferencia y a Zengzi arrodillándose ante él para preguntarle sobre la piedad filial.

Fig. 129. Representación arquetípica de habitación escuela griega. Maestros y alumnos en una Kylix ática de figuras rojas pintada por Dúrides hacia el 480 a.C.. A la izquierda un pedagogo da una clase de aulós (flauta) mientras en el centro uno de sus colegas corrige un ejercicio de escritura.

Fig. 130. Representación arquetípica de habitación escuela azteca. Cuando un niño nacía luego lo llevaban, bien sea al calmécac (la escuela sacerdotal), o al telpuchcalli (la casa de jóvenes)

grupo se establecen consensos que son inspirados por una necesidad más sofisticada aún, empujados por un patrón de comportamiento o imagen arquetípica; bien lo dijo Allsopp: «antes del hombre no había arquitectura. La arquitectura es un epi-fenómeno del hombre. Sin el hombre no podría ocurrir [...]. Esto es importante porque el que los arquitectos se dediquen a la arquitectura, es que se dediquen al hombre»¹. Forzosamente, al hablar de arquitectura, se habla de colectividad y consenso.



Louis Kahn habla de inspiraciones y consenso humano, motivados por un estado mejor que el anterior, y presenta el ejemplo de la institución de aprendizaje: «La institución de aprendizaje nace del deseo innegable de aprender. Al hombre le urge buscar en las leyes del universo su propia historia, la fuente de todo material y significado. El deseo de aprender creó la primera habitación escuela»².



Y como se recordará, Jung habló sobre el arquetipo del mago: «es sinónimo del viejo sabio, que se remonta en línea directa a la figura del hechicero de la sociedad primitiva [...], un demon inmortal, que ilumina con la luz del sentido las caóticas oscuridades de la vida pura y simple. Es el iluminador, el preceptor y maestro»³. Es decir, que en todas las civilizaciones surgió este personaje que tenía la intención de descubrir lo oculto y desconocido, y de educar a los demás compartiendo sus descubrimientos.



Reconociendo el instinto humano por encontrar las respuestas que lo agobian y extraerlas del experimentado, Kahn habla de discípulos mientras que Jung habla del maestro; personajes presentes en el alma del ser humano y que encarna según convengan. Por un lado se identifica la necesidad instintiva de fabricar conocimientos y la vez entregarlos a la siguiente generación,



y por el otro, la necesidad instintiva de aprehender el conocimiento y usarlo para fines prácticos.

En todos los rincones del mundo, se dio solución a esta necesidad innata, reformando a la naturaleza espacialmente, de acuerdo a la tipología del sitio, pero siempre permitiendo a un orador difundir información a más de un discípulo, componentes del patrón de una conducta innata humana. Aún hoy en día, la institución de aprendizaje continua renovándose. Pero como el teorema de incompletitud remarca, jamás se llegará a un resultado absoluto y verdadero, por lo que siempre habrá más formas de mejorar el espacio y de auxiliar a las demás necesidades, pues la reforma al espacio es una tendencia humana.

Como patrón de comportamiento, la arquitectura auxilia a otros patrones de comportamiento, a través de la reforma del espacio que se da a partir del consenso humano, es decir, manifiesta otras urgencias instintivas, a través de la creación de sus instituciones, por lo que se podría afirmar que además de ser un arquetipo, es una herramienta para representar otros arquetipos, así como las artes y las tradiciones orales, pero con objetivos más prácticos.

En este punto surge una nueva crisis: Si la arquitectura es un patrón de comportamiento presente en la conducta innata humana, ¿por qué es necesario tener a individuos especializados en un ámbito que, según esta tesis, todos poseen en su bagaje de imágenes arquetípicas? o ¿por qué se piensa que sólo unos cuantos poseen el 'don' de la arquitectura?

En el bagaje de información inconsciente se encuentran las características constantes de las imágenes arquetípicas, así como la necesidad innata de reformar a la naturaleza, pero eso no significa que los dotes o



Fig. 131. La arquitectura como espíritu renovador de ciudades. La arquitectura, comportamiento inherente a la especie humana, auxilia a las demás urgencias instintivas, tales como vivir, trabajar, encontrar, interrogar, expresar, etc., a través de la creación de sus respectivas instituciones.

talento espacial sean innatos, tan sólo significa que todos los seres humanos poseen un 'sentido común espacial' desarrollado en mayor o menor medida. De todas maneras eso no es todo lo que hace falta para convertirse en arquitecto, pues también requiere la capacidad de empatía para poder satisfacer el consenso realizado por la sociedad.

El enfoque original, se refiere entonces a la tendencia arquitectónica, por lo que se renombra como enfoque arquetípico.

Ahora ya podemos regresar a la segunda crisis tipológica, ¿Qué previene a la tipología de cambiar?

Como recordaremos, las tipologías se forman a partir de las circunstancias de un sitio, el estilo o manera de hacer de los habitantes de ese sitio y las técnicas con las que se ingenian para reformar su estado y darle solución a sus espacios. Cuando surge una tecnología, es necesario que pase por un proceso de asimilación, a través del cual va generando su propia tipología, según se vaya utilizando; si se trata de una tecnología adoptada de otro sitio, también debe pasar por este proceso. De acuerdo con Quatremère, las tecnologías se perpetúan por costumbre, se perfeccionan por gusto y se acreditan por uso inmemorial, y es por ello que invariablemente la tipología de la tecnología anterior se imita en la nueva tecnología. Se trata de paradigmas y neodigmas; no se puede romper tan fácilmente los paradigmas anteriores, especialmente cuando la prioridad es cubrir las necesidades existentes. Cuando éstas han sido satisfechas, ya es factible explorar cada aspecto y posibilidad de la nueva tecnología, y es cuando empiezan a surgir nuevas maneras de aplicarla renovando a las tipologías y con ellas a las manifestaciones arquetípicas.



Fig. 132. Las órdenes en la modernidad. «Hay otros opositores cuya corta y estrecha mente sólo entiende, en el campo de la imitación, lo que es positivo [...], las columnas tienen que continuar viéndose como árboles y los capiteles como ramas del árbol¹⁵».

Las tipologías son el lenguaje con el que la arquitectura representa a los 'arquetipos' que auxilia, dentro del marco espacial y temporal del que surgen, pues sus determinantes (circunstancia, técnica y estilo) son los códigos con los que se establece en cada sitio.

En este momento se refuerza el enfoque tipológico, el cual permite ver a través de la producción arquitectónica en la ciudad la obsolescencia de los diferentes estilos, como si se tratase de estratos o capas para estudiar su evolución. Al mismo tiempo se enlaza el enfoque analógico, cuya materia sería el cambio, renombrándose como enfoque revolucionario, y su importancia radica en que transforma el lenguaje con el que son representados los arquetipos que, a su vez, son auxiliados por la arquitectura.

Para ejemplificar este enlace, me gustaría mencionar la tesis doctoral de Anna Puigjaner, "Kitchenless city. The Waldorf Astoria. Apartments with collective house-keeping services in New York 1871-1929" [Ciudad sin cocina. El Waldorf Astoria. Apartamentos con servicios colectivos en Nueva York 1871-1929], publicada en el 2014. En este documento Puigjaner describe la transformación del espacio establecido para la cocina, en diferentes tipologías, según las necesidades que acongojaban a la clase media de la época. Desde los comedores en los hoteles, las cocinas comunales en los family hotels, la cocina Frankfurt, el kitchenette, el pantry, etc. Lo cual repercutió por completo en las viviendas individuales, así como en las unidades habitacionales y, por supuesto, en la ciudad. De esta manera, una alteración en un sólo recurso del programa arquitectónico, permitió al nuevo sector social, hacerse de una vivienda asequible a su estrato económico, a través de lo que Puigjaner describe como 'tipología experimental fugaz', propio del contexto revolucionario de la época, que influía tanto en las tecnologías,

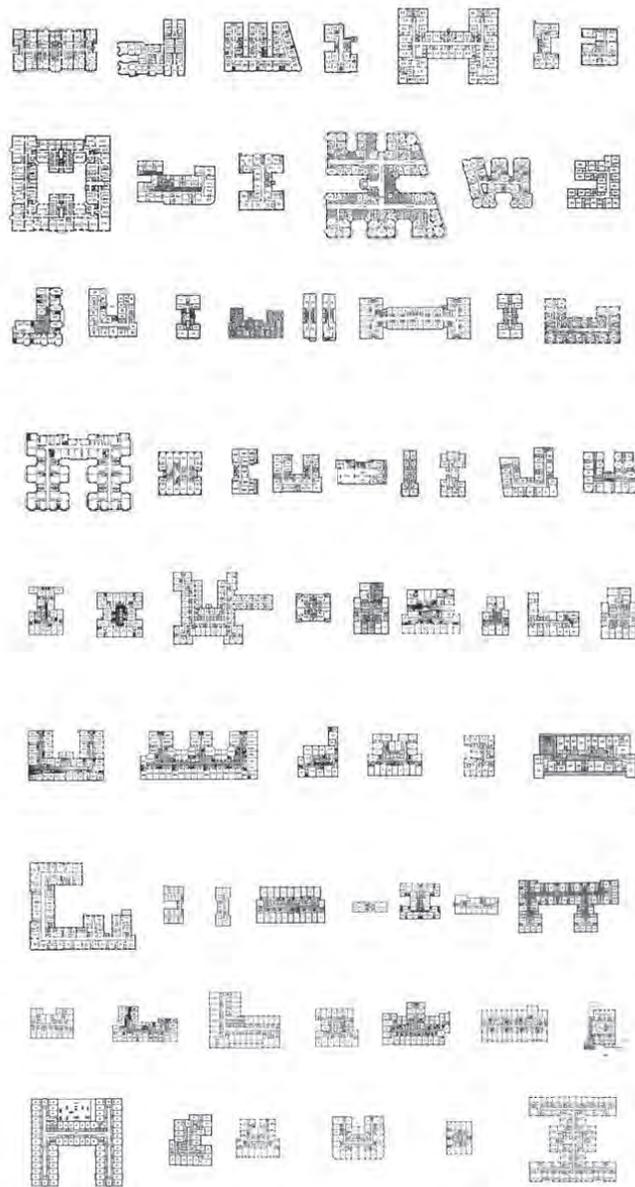


Fig. 133. Plantas arquitectónicas de los apartamentos sin cocina de Nueva York..

como en los estilos. El recurso del programa arquitectónico dedicado a los servicios domésticos tuvo que ser sometido a diferentes transformaciones hasta que pudiera responder a las nuevas necesidades.

Finalmente podemos pasar al enlace con el enfoque segmentativo, terminando así la síntesis creativa.

1 Allsop, 1977.

2 Kahn, 1973.

3 Jung, 1933-1954.

4 Inspiraciones del hombre, según Kahn, 1973.

5 Quatremère de Quincy, 1825, desde Vidler, 1977.



Cuarto efecto en la arquitectura: El enfoque elemental

Fig. 134. Enfoque elemental. El espíritu del lugar abrazando una esencia reconocida, pero no del todo identificada por los visitantes de la ciudad.

Como se recordará, el enfoque segmentativo consiste en la fragmentación del objeto arquitectónico en componentes más básicos, y para efectos de esta tesis, acotaré la discusión al elemento del fuego, por su carga simbólica y porque no puede ser trasladado al espacio geométrico como el piso, el muro o el techo.

En el enfoque arquetípico se mencionó la necesidad de seguridad como posible enlace para el enfoque segmentativo, pues todos los seres humanos tienen grabado en su inconsciente la necesidad de un refugio y el más primitivo de estos se construyó al rededor del fuego. Sin embargo, el fuego también forma parte de la necesidad de pertenencia y afiliación a un grupo.

Los mitos acerca del fuego han permeado por todo el mundo, en una primera etapa consisten en un ladrón del fuego que observa en los grupos humanos un potencial oculto. Este personaje trickster, rompe las reglas al robar a los dioses el fuego para entregárselo a los hombres como un don, una capacidad, un regalo que es reproducible. Así tenemos a Prometeo en la Antigua Grecia, a Maui en la Polinesia, al Tlacuache en los mitos huicholes y a otros animales, cuya historia se ve reflejada en las manchas de sus pelajes, donde las tradiciones indican que se quemaron por cargar el fuego¹.

En una segunda etapa, el fuego se consolida en tradiciones y religiones que consisten en su conservación, por ejemplo Hestia (entre los escitas, Tabiti), la diosa griega de la arquitectura, a la que se le dedicaban los templos pritaneos, sedes del poder ejecutivo y al mismo tiempo donde se recibían a los embajadores extranjeros.

La tradición hacia Hestia fue adoptada por los romanos en la religión Vestal, en la que una flama era resguardada en el *Aedes Vestae* por sacerdotisas vírgenes. Esta flama representaba tanto el poder de Roma en el mundo, como la virginidad de la diosa Vesta, por lo que si la flama se apagaba, desataba los malos augurios². Pero además de tener esta carga simbólica, la flama era un *focus publicus*, o “fuego comunal”, que servía para la vida cotidiana.

Otra diosa del fuego fue Brigit, en la mitología celta. Su principal ritual era el de la renovación del fuego, que consistía en una gran fiesta. El fuego del hogar era considerado sagrado para los celtas, pues de apagarse ocurrirían muchas desgracias.

Hoy en día aún se celebran festejos en torno al fuego. Por ejemplo la comunidad indígena wixárika en Nayait que celebran seis fiestas al año con motivos de la

siembra y cosecha de sus alimentos, todas realizadas en su patio alrededor del fuego, siendo la más importante la fiesta del tambor que recibe la cosecha de los primeros frutos de la región, con la participación de los niños pequeños para que los espíritus los reconozcan y les brinden salud³.

En todas las religiones del mundo aparece el elemento fuego para representar a lo sobrehumano y si bien el fuego puede manifestar destrucción, su control representa el dominio del hombre sobre la naturaleza, el inicio de la técnica. Es alrededor del fuego que se construyen las culturas y las tradiciones. Y de acuerdo a la idea que se construía el capítulo anterior, el fuego podría ser considerado como el arquetipo de la arquitectura, la primera reforma a la naturaleza, y tiene una datación aproximada de 1.5 millones de años.

En el libro de "fireplace", de los elementos de Koolhaas, se denota la omnipresencia del fuego independiente del clima, en ambientes de frío extremo, así como de calor extremo «indicando que la necesidad utilitaria del calor, nunca fue su función principal»⁴:

Fig. 135. Patio Wixkáríka.

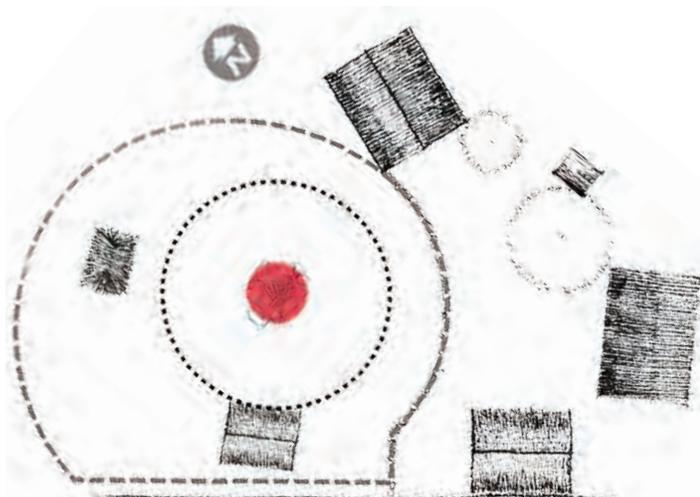
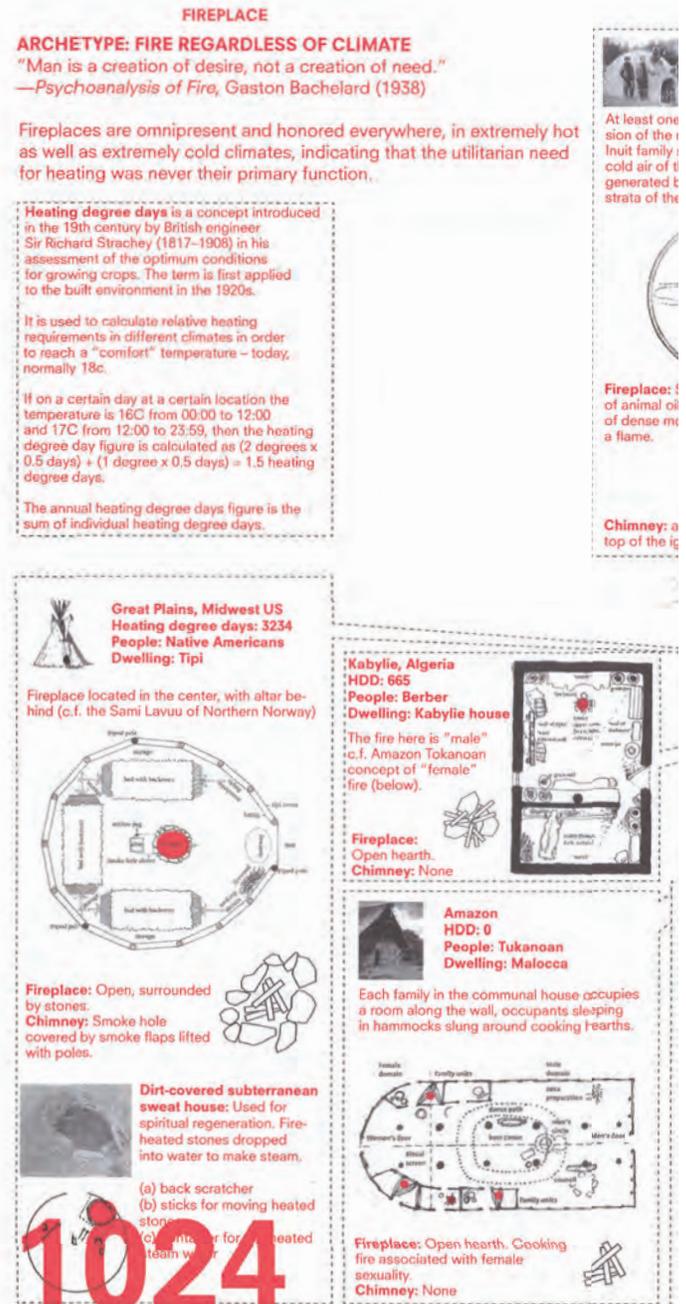
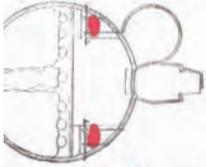


Fig. 136. Planisferio de diferentes lugares del fuego alrededor del mundo.



Northern Canada
HDD: 8109
People: Inuit
Dwelling: Igloo

The fireplace is located on an external raised platform (iqliq) on which the sits and sleeps, elevated from the ground level. The warmer air by the fireplace warms the higher living area.



Stone lamp is filled with a thin layer of oil (whale, seal, reindeer) and a line of moss along the straight edge is lit for light.

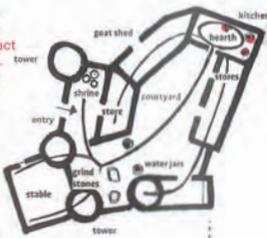


A small ventilation hole on the igloo.



Mali
HDD: 10
People: Dogon
Dwelling: Dogon house

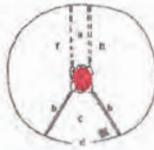
Anthropomorphic concept, plan representative of a man lying on his side in act of procreation. Kitchen=head; hearth=stones=eyes; central room=belly; goat houses, stores=limbs; water jars=breasts; grind stones=sexual organs.



Fireplace: Open hearth
Chimney: None

Northern Norway
HDD: 4686
People: Sami
Dwelling: Lavvu

The fireplace (a) is located at the center of the tent under the smoke escape hole. Space between the entrance (d) and the fireplace is bordered by two logs (b), forming a space (c) of bare ground used for storing firewood. Space behind the fireplace is covered with fine spruce or juniper twigs and is used for kitchen and household objects (a) and, before Christianity, a place of religion. The host of the tent sits on the left (f) and the wife on the right (h).



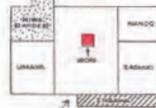
Fireplace:
Open hearth



Chimney:
A smoke hole above the hearth

Tohoku, Japan
HDD: 2348
People: Japanese
Dwelling: Folk house

The irori is a patch of earth at the center of a configuration of tatami mats, used for cooking and heating, is the symbolic and physical center of the four-room folk house, flanked by the niwa (garden), umaya (horse stable), nando (parents' room) and zashiki (guest room).



Fireplace:
Open hearth
Chimney:
None



Northern Tanzania
HDD: 2
People: Maasai
Dwelling: Maasai house

'Snail shell' shaped entrance is characteristic. House layout decided by woman of the house.

Fireplace:
Open hearth
Chimney:
None



Fiji
HDD: 0
People: Fijian
Dwelling: Vale

The fire is kept burning in a hearth near the main door to keep away evil spirits. Beneficial side effects include hardening of the thatch and repelling insects. A continuous fire also symbolizes a well-kept household, as in many Melanesian, Polynesian, Micronesian and Southeast Asian societies.



Fireplace:
Open fire kindled by coconut husks, dried leaves and wood
Chimney: None



FIREPLACE

Siberia People: Chukchi
HDD: 7136 Dwelling: Yaranga
Reindeer skin over wood frame.

Fireplace: Open hearth
Chimney: None



Southeast Asia - Polynesia - Micronesia - Melanesia

In islands with generally zero heating degree days, fireplaces nevertheless retain great significance: houses are centered physically and spiritually on the open-fire hearth, representing the family unit and the survival of the community.

Sulawesi, Indonesia
HDD: 0
People: Torajan
Dwelling: Tongkonan

In addition to occupying the prominent central position in the house, the fireplace is programmed into the language of the Torajan people with respect to the married couple.

(Full text: "The Language of the House: Ritual and Fireplaces in the Toraja Highlands of Sulawesi, Indonesia" by Robert H. Lowie, in Anthropology, Vol. 10, No. 1, 1936)



untanan dapu (plant a hearth)



marry



sang dapu (one hearth)



married couple



(half a hearth)



one spouse deceased



(divide the hearth)



divorce



return to the hearth



rennary divorced spouse

Borneo
HDD: 0
People: Dayak
Dwelling: Longhouse

Dayaks who live in longhouses containing individual apartments rear the fire and light of the fireplace in each house as testimony to the community-mindedness of each member. Members who have used fireplaces for more than six days are liable to litigation from neighbors. The burning fires in a row facilitate the view of the community as an aggregate whole.



La primera pregunta crítica del enfoque segmentativo es ¿Todavía es factible hablar del fuego en la arquitectura?. Koolhaas en la Viena de Venecia del 2014 demostró a partir de un árbol genealógico que el fuego ha persistido hasta nuestros días de maneras muy versátiles. Aunque concluye que es el primer elemento en extinguirse, se esconde en los productos tecnológicos cuyos objetivos tienen los mismos paradigmas funcionales del fuego. En ese sentido, el fuego se desdobra en tres paradigmas funcionales desde la chimenea:

La función de cocinar, que evoluciona de la chimenea medieval que se utilizaba para cocinar, a las diferentes estufas, cuyos combustibles varían del carbón, el aceite, el gas y la electricidad; posteriormente la tetera como pequeña caldera; el tostador que funciona con una resistencia que transforma la energía eléctrica en calor; el asador, que regresa por capricho a la fogata, pero en un medio más controlable; el horno convencional y el microondas, que ya no posee fuego en ninguna forma, e incluso posteriormente en el libro de “fireplace” se mencionan las estufas solares.

La función de ambientar, que inicia de la chimenea a la caldera de aire caliente que funcionaba con madera o carbón; el calentador de aceite y el de gas; el radiador y el termostato; el suelo radiante, los rayos de calor móviles y el sistema de climatización, con aire acondicionado y ventilación, además de la calefacción. Por otro lado, se encuentran la planta de carbón y la planta nuclear como medios de extracción del combustible para estos fines.

La función de reunir para entretener a un individuo o a una audiencia, que inicia también con la chimenea, se desvía hacia la vela que crea el paradigma de la iluminación, el cual no es explorado en la exposición; el

cigarrillo para entretenimiento individual, y de allí toma un camino revolucionario a partir de la chimenea eléctrica, pues aparece el radio, la televisión, las computadoras portátiles, los teléfonos inteligentes, hasta las consolas de videojuego que en un giro irónico, poseen un protector de pantalla que simula a una chimenea, con el mero objetivo de entretener, abstrayéndola de su principal función original.

Para fines de este trabajo, mencionaré también la función de iluminación, que seguramente se pasó por alto en la Viena, debido a que se ampliaba más allá de la chimenea. Pero de estar en el árbol genealógico de Koolhaas, iniciaría con la antorcha antes de la vela, prosiguiendo con el candil, los candelabros, la lámpara de acetileno, la de queroseno, la bombilla

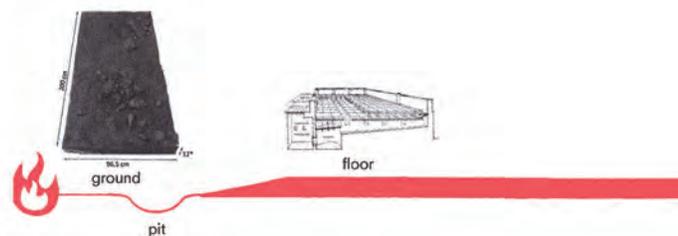
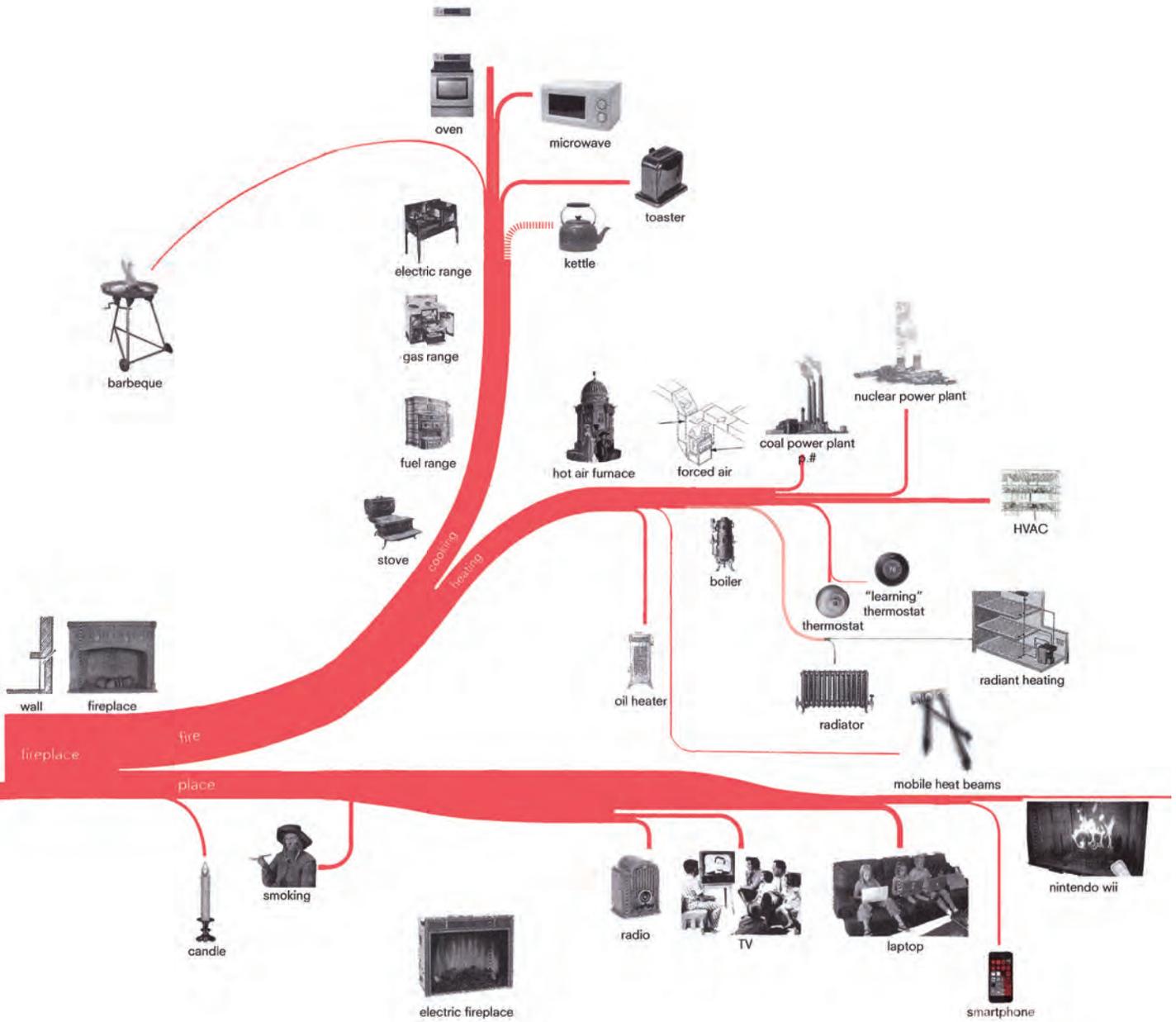


Fig. 137. Genealogía y bifurcación del ‘fireplace’.



incandescente, y a partir de ésta, la lámpara fluorescente, la de plasma, la de neón, el arco eléctrico, hasta la linterna y la luz negra.

La siguiente cuestión crítica planteada en el análisis del marco teórico fue ¿dónde está el fuego en la arquitectura de hoy?. Si bien Koolhaas demostró que el fuego persiste en cada objeto creado por el hombre que tenga el propósito de cocinar, ambientar y reunir, a lo que se le agrega iluminar, los productos de estos paradigmas, podrían considerarse fuera del campo arquitectónico, pues entran ya en el diseño industrial, salvo por las instalaciones, estrictamente hablando. Sin embargo, pensar que el fuego permanece tan sólo en las instalaciones de la casa o de cualquier otra institución, es un concepto un tanto equivocado.

La intención de esta tesis al proponer al fuego como el 'arquetipo' de la arquitectura, es rescatar la idea de la 'técnica', la reforma a la naturaleza, siendo su principio elemental o aquello que le dio inicio, es decir, la primera reforma, el descubrimiento del fuego. Tras esta reforma, ha surgido descubrimiento tras descubrimiento, ingenierías y ciencias con el propósito de aportar a la especie humana con nuevas maneras de auxiliar.

El fuego no está en las instalaciones, porque el fuego es un 'arquetipo', sus representaciones arquetípicas no son literalmente la cocina o la chimenea, sino cada espacio configurado para mejorar la calidad de vida humana.

De esta manera encontramos al fuego en el programa arquitectónico, no sólo como un principio dador de inspiración para los artefactos y constructos, sino como denotador de cambios. Así como se renovaba el fuego en las antiguas tradiciones, se pueden renovar

todos los aspectos de la arquitectura, incluyendo al programa, desde las técnicas, como se vio en el movimiento moderno con los nuevos sistemas constructivos; las tipologías y la yuxtaposición de estilos que establezcan un diálogo, como ocurrió con el movimiento posmoderno, así como en el consenso humano para realizar acuerdos para superar las circunstancias que afectan a todos, sin embargo, ese no es un problema meramente arquitectónico, sino social. Pero no por eso los arquitectos deben salir de la discusión, ni mucho menos tomar decisiones por su cuenta.

Somos servidores públicos, y como tales formamos parte del sistema. Es nuestro deber formar parte de las discusiones que dan solución al espacio, no sólo para proponer materiales o tecnologías; no solo para determinar lenguajes o estilos, sino para tomar decisiones que ayuden a determinar el habitar en los espacios, no dictaminando, más bien proponiendo otras maneras o alternativas que exploren las circunstancias y aprovechen cada oportunidad que se asome, así sea la más remota.

- 1 Campbell, 1988.
- 2 Greenfield, 2017.
- 3 Obscura, 2016.
- 4 Koolhaas, 2014.
- 5 Ibid.
- 6 Ibid.



Fig. 138. Las tradiciones al rededor del fuego. La ciudad como reflejo de sus tradiciones.



Conclusión

Fig. 139. La carga del arquitecto. La condena de servir a la ciudad.

Los objetivos planteados al inicio de esta tesis fueron asentar una postura con una visión que se abocara a la sofisticación de las necesidades instintivas del ser humano y a las soluciones espaciales que se han desarrollado para satisfacerlas, así como aludir a la carente evolución del programa arquitectónico y poner en crisis a los paradigmas, modelos o estructuras teóricas que se identificaran en la revisión literaria, a través de una síntesis creativa, cuyos parámetros fueron limitados al programa arquitectónico y al arquetipo jungiano.

Considero que la primera parte de los objetivos fue alcanzada con éxito a través de la síntesis creativa: Desde la crítica al enfoque arquetípico, se vislumbra la evolución de los espacios, como consecuencia de las necesidades que surgen a partir de una reforma anterior, repercutiendo en el enfoque revolucionario. Una vez asimilados los neodigmas que dieron solución, concierne al enfoque tipológico, señalando los aspectos obsoletos de las tecnologías anteriores.

La segunda parte de los objetivos fue alcanzada a partir del enfoque tipológico y su crisis resuelta en el enfoque original; si recordamos que la 'técnica' y el 'estilo' no refieren solamente a los aspectos estéticos y estructurales, sino también a la manera de habitar y

a las reformas impuestas a la naturaleza como medio para alcanzarlo, se alude directamente a los recursos espaciales del programa arquitectónico. De esta manera, se concluye que si el programa arquitectónico no ha evolucionado desde el siglo pasado, es por el proceso de asimilación de tecnologías. En los últimos años han surgido tantas, que no ha dado tiempo para que ninguna se desarrolle en un lenguaje que repercuta en el programa arquitectónico. Al contrario, se utilizan para reemplazar paradigmas que aún no son del todo obsoletos, provocando que tan sólo se aglomeren sin resultar en un estilo particular, ni mucho menos una corriente arquitectónica con el carácter suficiente como para dictaminar un nuevo orden.

Con esto no quiero subestimar a las nuevas reformas tecnológicas, ni mucho menos cuestionar su desempeño, sino remarcar que no han tenido la oportunidad de explorar todas sus capacidades, debido a que nos encontramos en una competencia tecnológica. Cada tecnología que surge cancela a sus opositoras para luego ser cancelada, por otra posterior, evitando el desarrollo pleno de una sola.

Para concluir esta tesis, procederé a reiterar los enfoques en la redacción de la síntesis creativa, planteada en el tercer objetivo:

-Existen en el bagaje inconsciente de la especie humana ciertos modos de configurar cada cosa que se manifiesta en el mundo, incluyendo los productos arquitectónicos. Esta multiplicidad de imágenes da la pauta para reconocer espacios placenteros y diferenciarlos de espacios caóticos. Una especie de sentido común que rige una clase de afinidad general hacia ciertas formas. Sin embargo, todo lo que se expresa en el mundo es influenciado por su contexto cultural, por lo que el gusto se vuelve subjetivo a cada región.

-No es posible deslindarse de estas configuraciones, ni de sus repercusiones en el sentir humano, pues forma parte de los patrones con los que reacciona el comportamiento innato de la especie humana.

-Las formas no son absolutas, si bien su percepción es análoga en todos, eso no quiere decir que se pueda evaluar su desempeño para determinarlas a ciertas actividades, en principio porque las actividades humanas tampoco son absolutas, pues también están sujetas a su contexto cultural.

-Este contexto cultural o circunstancia está compuesto por las limitantes, condicionantes y requerimientos de un sitio, y determinan la manera de hacer de sus habitantes, así como sus técnicas para resolver su situación, lo cual además se traduce en un lenguaje tipológico.

-Aún después de la globalización, existen muchísimos factores que afectan a la manera de resolver el habitar de cada sitio, y aún si se encontrara la configuración universal para determinada actividad, ésta resultaría obsoleta, pues una vez que se cubre una necesidad, tiende a surgir una nueva, antes no vislumbrada, debido a otra característica del comportamiento humano, la de reformar su entorno con el objetivo de

cambiar sus circunstancias para mejor.

-En este sentido, la urgencia por reacomodar la materia en el espacio, con el propósito de incrementar la calidad de vida y trascender el estado de arte, que es lo que yo entiendo por arquitectura, es un comportamiento innato de la especie humana, es decir un patrón que se manifiesta en toda la especie, debido a que se cumplen las condiciones para que emerja un 'arquetipo' así como las nociones de manifestación y percepción que trascienden las barreras culturales. De esta manera, la arquitectura es el 'arquetipo' al que insta al ser humano, en todo el mundo y en todos los tiempos, a realizar acuerdos con el propósito de satisfacer las necesidades de los habitantes su sitio.

-Esto no quiere decir que todos los individuos de la especie humana tengan capacidades arquitectónicas, sino que es a lo que se recurre para satisfacer las necesidades espaciales. Y se ha hecho a través de acuerdos debido a que somos criaturas sociales, nuestra especie se forma en sociedad.

-La arquitectura es el patrón de comportamiento que auxilia a otros patrones de comportamiento, espacialmente. Es por tanto una herramienta representadora de arquetipos, a través de los lenguajes tipológicos, los cuales son subjetivos a las circunstancias de sus respectivos sitios.

-La obsolescencia de las tipologías se ve afectada por la tendencia a reformar la naturaleza, que poseen los seres humanos dentro de su conducta. Es ante la creación de nuevas tecnologías que las tipologías cambian, eventualmente asimilándose a partir de la imitación de sus paradigmas con la nueva tecnología, hasta que esta desarrolla su propio lenguaje, dentro de los parámetros de la circunstancia del sitio del que

surge o bien, del que la ha adoptado. Debido a los contextos culturales, las representaciones arquetípicas difieren de cultura a cultura, denotando la plasticidad de los arquetipos al ser representados.

-La expresión arquitectónica es afectada por los tamices culturales, así como por las configuraciones arquetípicas. Pero en sí misma, la arquitectura posee un arquetipo, un símbolo que la precede y en el que encuentra su origen: el fuego.

-Hablar del fuego en la arquitectura no es un concepto obsoleto debido a su evolución memética. Esto quiere decir que ha sufrido cambios desde su aparición y hoy en día sus paradigmas funcionales (cocinar, ambientar, reunir, iluminar y purificar el espíritu en un ámbito místico) se hallan en una serie de artefactos que difieren mucho o poco de la fogata; pero ese no es la manera en la que la arquitectura aborda su arquetipo.

-Sí es cierto que el fuego está literalmente en la estufa de gas, en el calentador de agua y en el patio de la casa durante las festividades; de una manera menos literal se le encuentra en las luminarias y de una forma mucho más abstracta en la televisión. Sin embargo no se trata de su aparición literal. El fuego es el arquetipo de la arquitectura, porque fue el principio originador de la reforma a la naturaleza, y cada vez que se modifica el estado del arte, se enciende una flama metafórica.

-Pensar en una arquitectura arquetípica es redundante, porque la arquitectura es un arquetipo, uno que representa arquetipos.

-Una arquitectura sin símbolos es improbable porque es producto humano y por tanto nace en un contexto simbólico.

-Pensar en una arquitectura que no evolucione con la tecnología del momento, en este caso algoritmos de programación, es ilógico, pues estos son los neodigmas del siglo XXI y su utilización es inevitable; por lo que es nuestro deber como servidores públicos, conservar el consenso humano, el diálogo con el usuario, que más allá de ser el ente que usa al objeto arquitectónico, es un individuo, y más que objeto, es un fenómeno arquitectónico.

No podemos caer en el mismo error que el movimiento moderno, y estandarizar a los individuos. Si acaso, debemos aprovechar la capacidad paramétrica de las nuevas tecnologías para satisfacer la demanda arquitectónica. Sin embargo, no podemos ser infieles a la historia y replicar sin medida los estilos que ya no son productos del porvenir.



Bibliografía

Fig. 140. El alma de la ciudad lejana. Acechando con todos sus demonios e implicaciones, al individuo solitario, que va devuelta cargando de nuevos conocimientos de otro mundo, regresando a su deber.

- Ábalos, I.. (2000). *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Abraham Maslow. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://en.wikipedia.org/wiki/Abraham_Maslow
- Allsopp, B.. (1974). *Towards a humane architecture*. Londres, Inglaterra: Frederick Muller.
- Allsopp, B.. (1977). *A modern theory of architecture*. Londres, Inglaterra: Routledge & Keagan Paul.
- Arché. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Arché>
- Argan, G.. (1973). *El concepto del espacio arquitectónico. Del barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Arquetipo. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de <https://es.wikipedia.org/wiki/Arquetipo>
- Bustos, J. (2011). Arquitectura de sistemas distribuidos. abril 19, 2018, de SlideShare, Sitio web: https://www.slideshare.net/jpbthames/arquitectura-de-sistemas-distribuidos?next_slideshow=1
- Carl Gustav Carus. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Carl_Gustav_Carus
- Chamoust, R.. (1776). *L'ordre françois trouvé dans la nature*. París, Francia: Chez Nyon.
- Colquhoun, A.. (1969). *Typology and Design Method*. The MIT Press, Vol. 12, pp. 71-74.
- Copi, I. (2001). *Lógica simbólica*. México, México: Compañía Editorial Continental.
- Daza, J. (1997). *Diccionario Akal de Francmasonería*. Madrid, España: Ediciones AKAL.
- Durand, J.. (1805). *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*. París, Francia: Chez l'Auteur.
- Eduard von Hartman. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Eduard_von_Hartmann
- Espacio euclídeo. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Espacio_eucl%C3%ADdeo
- Étienne Geoffroy Saint Hilaire. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Étienne_Geoffroy_Saint-Hilaire
- Extremiana, J., Hernández, J., Rivas, T. (2001). *Cuerpos e ideas platónicas*. abril 18, 2018, de *Universidad de la Rioja* Sitio web: <https://www.unirioja.es/cu/luhernan/Divul/POLIEDROS/cuerpos.html>
- Florin, J. Aproximación Goethiana a la naturaleza. http://www.jardincosmique.com/Goetheanisme_S.htm

- Franck, J. (s.f.) *Antonio Rosmini. Nuevo ensayo sobre el origen de las ideas (vol. 2)*. 18 de abril de 2018 de Academia.edu Sitio web: https://www.academia.edu/3815979/Antonio_Rosmini._Nuevo_Ensayo_sobre_el_origen_de_las_ideas_vol._2_
- Gaarder, J.. (1991). *El mundo de Sofía*. Oslo, Noruega: Berkley Books.
- Hall, E.. (1973). *La dimensión oculta*. Enfoque antropológico del uso del espacio. Madrid, España: Nuevo Urbanismo.
- Hays, K.. (1998). *Oppositions reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*. Nueva York, Estados Unidos: Princeton Architectural Press.
- Heminway, J., Nicholasen, M (Productores) & Benjamin-Phariss, B (Director). (2001). *Evolution: A Journey into where we're from and where we're going* [DVD]. Estados Unidos: PBS & WGBH.
- Hofstadter, D.. (2007). *Gödel, Escher, Bach : un eterno y grácil bucle*. Barcelona, España: Tusquets.
- Inan, S. (Productor) & Yildiz, T., Inan, S. (Directores). (2017). *Who were the vestal virgins* [video online]. Estados Unidos: Ted Ed.
- Johnson, P.. (1994). *The theory of architecture: Concepts themes & practices*. Nueva York, Estados Unidos: John Wiley & Sons.
- Jung, C., Franz, V., Henderson, J., Jacobi, J., Jaffé, A.. (1964). *Man and his symbols*. London, England: Aldus Books Limited.
- Jung, C.. (2002)[2ª edición 2010]. *Obra completa de Carl Gustav Jung. Volumen 9/1: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid, España: Trotta.
- Koolhaas, R., Peterman, S. Trüby, S. & di Robilant, M.. (2014). *Elements*. Milan, Italia: MARSILIO.
- *La Cosmología de Platón en el Timeo*. (2017). 18 de abril de 2018, de *Fundación Canaria Oritava de la Historia de la Ciencia* Sitio web: <http://fundacionorotava.org/bachillerato/filosofia/platon/la-cosmologia-de-platon-en-el-timeo/>
- Ladd, T.. (2015). *PETER DE BRANT (6-20-1959)*. septiembre 30, 2015, de ARAS Sitio web: https://aras.org/concordance/content/peter-de-brant-6-20-1959?back=concordance&search_api_views_fulltext=architecture.
- Latour, A.. (2003). Louis I. Kahn : escritos, conferencias y entrevistas. Madrid, España: Croquis.
- Laugier, M.. (1753). *Essai sur l'architecture*. París, Francia: Chez Duchesne.
- Montaner, J.. (2002). *Las formas del siglo XX*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Lorenz Oken. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Lorenz_Oken
- Montaner, R. & Simon, F.. (2007). Arquetipo. enero 1, 2016, de *Torre de Babel* Sitio web: <http://www.e-torredebabel.com/Enciclopedia-Hispano-Americana/V2/arquetipo-filosofia-D-E-H-A.htm>
- Nicómaco de Gerasa. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Nicómaco_de_Gerasa
- Numenio de Apamea. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Numenio_de_Apamea
- Obscura, N. (2016). *El paisaje festivo de Potrero de la Palmita. Una aproximación al estudio y diseño del paisaje indígena wixárika* (Reporte de investigación). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura, México, D.F.
- Oechslin, W.. (1986, octubre). *Premises for the Resumption of the Discussion of Typology*. The MIT Press, Vol. 1, pp. 36-53.
- Ortega y Gasset, J.. (2014). *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*. Madrid, España: Alianza.
- Ortega y Gasset, J.. (1927). *Mirebau: o, el político*.

- Madrid, España: Revista de Occidente.
- Ortiz, M. (2007). *El espacio arquitectónico :modelos formales* (Tesis doctoral). Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Arquitectura, México, D.F.
 - Plan corporal. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Plan_corporal
 - Quatremère de Quincy, A.. (1832). *Dictionnaire historique d'architecture: comprenant dans son plan. Les notions historiques, descriptives, archæologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, Volumen 2*. París, Francia: Le Clere.
 - Real Academia Española. (2017). Estereotipo. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=GqSjqfE>
 - Real Academia Española. (2017). Idea. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=KtN78ZO>
 - Real Academia Española. (2017). Modelo. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=PTk5Wk1>
 - Real Academia Española. (2017). Patrón. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=SBler1T>
 - Real Academia Española. (2017). Tipo. En *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Recuperado de <http://dle.rae.es/?id=ZpMjpMC>
 - Rico, J. (2014). *Arquetipos sistémicos*. 18 de abril de 2018, de *Word Press* Sitio web: <https://pensamientosistemicos.wordpress.com/2014/10/16/arquetipos-sistemicos/>
 - Rossi, A.. (1977). *Para una arquitectura de tendencia escritos: 1956-1972*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
 - Rossi, A.. (1982). *La arquitectura de la ciudad. Barcelona*, España: Gustavo Gili.
 - Robertson R.. (2009). *Jungian Archetypes: Jung, Gödel, and the history of archetypes*. Indiana, Estados Unidos: iUniverse.
 - Rusiñol, C. (2017). *Pitágoras, número, armonía y esferas*. Sevilla, España: Punto Rojo Libros.
 - Semper, G.. (1989). *The Four Elements of Architecture and Other Writings*. Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
 - Simbología y adoración del fuego. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 5 de marzo de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Simbolog%C3%ADa_y_adoraci%C3%B3n_del_fuego
 - Tatge, C. (Productora). (1988) *The power of myth*. [Cassette]. Estados Unidos: PBS.
 - Thiis-Evensen, T.. (1989). *Archetypes in architecture*. Nueva York, Estados Unidos: Oxford University Press.
 - Unidad de plan. (s.f.) En *Wikipedia*. Recuperado el 18 de abril de 2018 de https://es.wikipedia.org/wiki/Unidad_de_plan
 - Zeinali, A.. (2007). *Architecture Based on Archetype*. Design Principles and Practices: An International Journal, 5, Issue 4, 405-432.

Referencias de figuras y tablas.

- Fig. 1. *Autoría propia [Collage basado en: Castro, C. (1856). La Villa de Guadalupe tomada en globo, [Litografía] Museo Nacional de Arte, Crutcher, C. (1998). La Madre Tonantsin [Mural] Instituto Pro Musica de California.]*
- Fig. 2. *Codex Borbonicus Quetzalcoatl and Tezcatlipoca [Ilustración]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Quetzalcoatl_and_Tezcatlipoca.jpg*
- Fig. 3. *Nenci, F. Edipo sciolto dai lacci da un pastore [Ilustración]. <https://ellegadodeclio.blogspot.com/2017/04/la-leyenda-de-edipo-la-vo-luntad-de-los.html>*
- Fig. 4. *Adam, A. Antigüedades romanas de Alejandro Adam / puestas en castellano por José Garriga y Bauris [Ilustración]. <https://www.flickr.com/photos/fdctsevilla/15255131703/in/set-72157623989443474>*
- Fig. 5. *Schedel, H. Nuremberg chronicles - Merlin (CXXXVIIIr) [Ilustración]. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Nuremberg_chronicles_-_Merlin_%28CXXXVIIIr%29.jpg?fbclid=IwAR3s-le2US4vLLKbYTvcYf2UYCx_dgQ3ixELhOsNEj-YeRYw_Td4Fg2sqa-eY*
- Fig. 6. *Desconocido Gilgamesh Image [Fotografía]. Recuperado el 20 de abril, 2015, de <https://www.mygodpictures.com/gilgamesh-image/>*
- Fig. 7. *Sritri Ramayana [Ilustración]. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/kn/a/a4/Ramayana.jpg>*
- Fig. 8. *Reb, P. Temple Edfou Egypte [Fotografía]. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7f/Temple_Edfou_Egypte.jpg*
- Fig. 9. *Toppi, S. Fig. No. 24 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>*
- Fig. 10. *Toppi, S. Fig. No. 23 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>*
- Fig. 11. *Toppi, S. Paesaggio [Ilustración]. <https://www.comicartfans.com/GalleryPiece.asp?Piece=913916&GSub=103555>*
- Fig. 12. *Toppi, S. Fig. No. 20 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>*
- Fig. 13. *Autoría propia [Collage basado en: Caramuel, J. (1678). Cinco órdenes de columnas clásicas por Caramuel, J. [Lamina]. Arquitectura civil recta y obliqua, volumen III, Caramuel, J. (1678). Ejemplo de arquitectura antigua: pirámides de Egipto, [Lamina]. Arquitectura civil recta y obliqua, volumen III, di Giorgio Martini, F. (1480). Cabezas en capiteles de columnas, [Lamina]. Vitruvius De architectura.]*
- Fig. 14. *Eisen, C. Frontispicio [Ilustración]. Ensayo sobre arquitectura, segunda edición*
- Fig. 15. *Blondel, J. F. El origen de los capiteles [Ilustración]. Curso de arquitectura*
- Fig. 16. *de Chamoust, R. El origen de las cuatro órdenes de la arquitectura: dórica, jónica, corintia y francesa [Ilustración]. La orden francesa encontrada en la naturaleza*
- Fig. 17. *de Chamoust, R. El tipo de la orden francesa, la orden francesa desarrollada [Ilustración]. La orden francesa encontrada en la naturaleza*
- Fig. 18. *de Chamoust, R. Monumento Nacional [Ilustración]. La orden francesa encontrada en la naturaleza*

- Fig. 19. de Chamoust, R. *Peristilo Francés* [Ilustración]. La orden francesa encontrada en la naturaleza
- Fig. 20. de Quincy, A. C. Q. *El Júpiter Olímpico* [Ilustración]. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Le_Jupiter_Olympien_ou_l%27art_de_la_sculpture_antique.jpg
- Fig. 21. La tumba de Lars Porsena en Chiusi, Italia [Ilustración]. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mazes_and_labyrinths;_a_general_account_of_their_history_and_developments_\(1922\)_\(14804445343\).jpg#/media/File:Mazes_and_labyrinths;_a_general_account_of_their_history_and_developments_\(1922\)_\(14804445343\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mazes_and_labyrinths;_a_general_account_of_their_history_and_developments_(1922)_(14804445343).jpg#/media/File:Mazes_and_labyrinths;_a_general_account_of_their_history_and_developments_(1922)_(14804445343).jpg)
- Fig. 22. Desconocido Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy [Ilustración]. <https://picryl.com/media/quatremere-de-quincy-antoine-chrysostome-bdc5eb>
- Fig. 23. Desconocido Jean Nicolas Louis Durand [Ilustración]. <https://picryl.com/media/durand-jean-nicolas-louis-0e32a1>
- Fig. 24. Durand, J. N. L. *Ensembles de edificios. Resultado de la combinación de elementos verticales y horizontales* [Ilustración]. *Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique*
- Fig. 25. Desconocido Gottfried Semper [Ilustración]. <https://picryl.com/media/eth-bib-semper-gottfried-1803-1879-portrait-portr-00265-11e0af>
- Fig. 26. Semper, G. *La cabaña del caribe* [Ilustración]. <https://noomuu.wordpress.com/tag/gottfried-semper/>
- Fig. 27. Le Corbusier *Les Quatre Compositions* [Diagramas y fotografías]. https://www.researchgate.net/figure/Le-Corbusier-les-quatre-compositions-dessin-1930-1-La-maison-La-Roche-2-La-maison_fig1_311454042
- Fig. 28. Bilsen, J. *Le Corbusier* (1964) [Fotografía]. <http://proxy.handle.net/10648/aa7b03b0-d0b4-102d-bcf8-003048976d84>
- Fig. 29. Bevilacqua, M. Alexander Klein (1879 - 1960) [Fotografía]. *Alexander Klein and the Existenzminimum: A 'Scientific' Approach to Design Techniques*
- Fig. 30. Klein, A. *Analysis of paths and free surfaces* [Diagrama]. *Grundrissbildung und Raumgestaltung von Kleinwohnungen und neue Auswertungsmethoden*
- Fig. 31. Klein, A. *Comparison and evaluation of different projects reduced to the same scale* [Diagrama]. *Grundrissbildung und Raumgestaltung von Kleinwohnungen und neue Auswertungsmethoden*
- Fig. 32. Desconocido Donato Alla Poletti *L'archivio Progettuale Di Muratori* [Fotografía]. <https://www.comune.modena.it/salastampa/archivio-comunicati-stampa/2015/4/donato-alla-poletti-l2019archivio-progettuale-di-muratori#prettyPhoto>
- Fig. 33. Muratori, S., Caniggia, G. *Analisi dei tessuti edilizi* [Diagrama]. <https://peppecarpentieri.wordpress.com/about/la-rigenerazione-urbana-lo-stato-dellarte/linee-guida-progetto-e-tecniche-per-la-rigenerazione/la-forma-urbana/rigenerare-i-centri-storici/>
- Fig. 34. Desconocido Giulio Carlo Argan *l'educatore* [Fotografía]. <https://www.tribune.com/professionisti-e-professionisti/didattica/2015/09/didattica-storia-arte-giulio-carlo-argan-scuola-formazione/>
- Fig. 35. Fletcher, B. *Comparative Examples of Early Domed Structures* [Lámina]. *A History of Architecture on The Comparative Method*
- Fig. 36. Fletcher, B. *Comparative Examples of Vaults & Domes* [Lámina]. *A History of Architecture on The Comparative Method*
- Fig. 37. Fletcher, B. *Comparative Examples of Greek & Roman Orders of Architecture* [Lámina]. *A History of Architecture on The Comparative Method*

- Fig. 38. Desconocido Aldo Rossi [Fotografía]. <https://archxde.com/arquitectos/rossi-aldo/>
- Fig. 39. Rossi, A. Teatro del Mondo [Ilustración]. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/teatro-del-mundo/#>
- Fig. 40. Desconocido Teatro del Mondo [Fotografía]. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/teatro-del-mundo/#>
- Fig. 41. Maxwell, A. C. Alan Colquhoun [Fotografía]. <https://alchetron.com/Alan-Colquhoun#alan-colquhoun-49dcc8c7-4d44-43a4-a7f4-4c892f8f1d5-re-size-750.jpg>
- Fig. 42. Hagens, W. Philips Pavillion [Fotografía]. <https://www.archdaily.mx/mx/02-285062/clasicos-de-arquitectura-pabellon-philips-expo-58-le-corbusier-and-iannis-xenakis/517d388d-b3fc4ba781000007-clasicos-de-arquitectura-pabellon-philips-expo-58-le-corbusier-and-iannis-xenakis-imagen>
- Fig. 43. I. Xenakis Rutas del Sonido [Diagrama]. <https://www.archdaily.mx/mx/02-285062/clasicos-de-arquitectura-pabellon-philips-expo-58-le-corbusier-and-iannis-xenakis/517d38dd-b3fc4ba781000009-clasicos-de-arquitectura-pabellon-philips-expo-58-le-corbusier-and-iannis-xenakis-esquema>
- Fig. 44. Lautman. R. C. Louis Kahn [Fotografía]. Collection National Building Museum
- Fig. 45. Kahn, L. Architecture Comes from the Making of a Room [Ilustración]. City/2' Exhibition
- Fig. 46. Kahn, L. The Street is a Room [Ilustración]. Philadelphia Museum of Art
- Fig. 47. Boullé, E. L. Bibliothèque Nationale / Paris France / concept / cultural [Ilustración]. The Morgan Library & Museum
- Fig. 48. Grandville, J. J. Une Après-midi au Jardin des plantes [Ilustración]. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grandville_Une_Apr%C3%A8s_Midi_II_5.jpg
- Fig. 49. Mullin, F. Anthony Vidler [Fotografía]. <https://news.brown.edu/new-faculty/humanities/anthony-vidler>
- Fig. 50. Castillo, J. F. Estructura de la cabaña primitiva, según Violet Le Duc [Ilustración]. Historia General del Arte, vol. 1
- Fig. 51. Le Corbusier Maison Dom-ino [Ilustración]. <https://carmencrevillen.com/blogs/la-arquitectura-domestica>
- Fig. 52. Rossi, A. Proyecto para el Palazzo della Regione Trieste [Ilustración]. Summarios 22, 1978
- Fig. 53. Allsopp, B. Bruce Allsopp [Fotografía]. A modern Theory of Architecture
- Fig. 54. Allsopp, B. Trilithon and aedicule [Ilustración]. A modern Theory of Architecture
- Fig. 55. Allsopp, B. Aedicule and Trilithon [Ilustración]. Towards a Humane Architecture
- Fig. 56. Fernandez-Galiano, L. Portada [Fotografía]. Moneo el profesor
- Fig. 57. [Ilustración]. Autoría propia
- Fig. 58. Thiis-Evensen, T. The Wall [Diagrama]. Archetypes in architecture
- Fig. 59. Thiis-Evensen, T. The Roof [Diagrama]. Archetypes in architecture
- Fig. 60. Thiis-Evensen, T. The Floor [Diagrama]. Archetypes in architecture
- Fig. 61. Linsi, M. Werner Oeschlin [Fotografía]. [https://la.wikipedia.org/wiki/Werner_Oeschlin#/media/Fasciculus:ETH-BIB-Oeschlin,_Werner_\(1944-\)-Portr_19747.jpg](https://la.wikipedia.org/wiki/Werner_Oeschlin#/media/Fasciculus:ETH-BIB-Oeschlin,_Werner_(1944-)-Portr_19747.jpg)
- Fig. 62. Caramuel, J. Lamina IV Técnicas geodésicas [Ilustración]. Architectura civil recta y obliqua, volumen III
- Fig. 63. Durand, J. N. L. Ensembles d'édifices [Ilustración]. Précis des leçons d'architecture données à l'école polytechnique
- Fig. 64. Autoría propia [Ilustración].

- Fig. 65. Autoría propia [Ilustración].
- Fig. 66. Autoría propia [Ilustración].
- Fig. 67. Desconocido Iñaki Ábalos [Fotografía]. <https://www.nebrija.com/medios/actualidadne-brija/2017/03/13/arquitecto-inaki-abalos-expli-ca-las-claves-obra-los-alumnos-nebrija/>
- Fig. 68. van der Rohe, M. Vivienda Con Tres Patios - Proyecto [Ilustración]. <https://www.flickr.com/photos/aiert/2276512951>
- Fig. 69. Meller-Marcovicz, D. Martin Heidegger a la puerta de su cabaña [Fotografía]. <https://www.sociedadheidegger.org/archivo-fotografico>
- Fig. 70. Tati, J. Villa Arpel, (vivienda moderna) [Fotografía]. https://www.researchgate.net/figure/Villa-Arpel-vivienda-moderna-Fig-28-Vivien-da-de-Monsieur-Hulot-vivienda_fig9_349484506
- Fig. 71. Villers, A. The workshop in California [Fotografía]. <https://drouot.com/en//12687205>
- Fig. 72. Finkelstein, N. Andy Warhol's Factory - Warhol Sitting in the Facto [Fotografía]. <https://es.artprice.com/plaza-de-mercado/2249099/nat-finkelstein/photo/andy-warhol-27s-factory-warhol-sitting-in-the-facto>
- Fig. 73. Ito, T. Pao For The Tokyo Nomad Girl [Ilustración]. <https://arquine.com/wifi-y-contactos/>
- Fig. 74. Hockney, D. A Bigger Splash [Ilustración]. Tate Modern Museum, London
- Fig. 75. Autoría propia [Ilustración].
- Fig. 76. Autoría propia [Ilustración].
- Fig. 77. Autoría propia [Ilustración].
- Fig. 78. Autoría propia [Ilustración].
- Fig. 79. Autoría propia [Ilustración].
- Fig. 80. Autoría propia [Fotografía].
- Fig. 81. Autoría propia [Ilustración].
- Fig. 82. Bailey, D. Rem likes to challenge the white-cube tradition of western museums [Fotografía]. <https://www.wsj.com/articles/rem-koolhaas-and-dasha-zhukova-build-a-moscow-museum-1421071592>
- Fig. 83. Koolhaas, R. floor [Collage]. Elements
- Fig. 84. Koolhaas, R. wall [Collage]. Elements
- Fig. 85. Koolhaas, R. ceiling [Collage]. Elements
- Fig. 86. Koolhaas, R. roof [Collage]. Elements
- Fig. 87. Koolhaas, R. door [Collage]. Elements
- Fig. 88. Koolhaas, R. window [Collage]. Elements
- Fig. 89. Koolhaas, R. facade [Collage]. Elements
- Fig. 90. Koolhaas, R. balcony [Collage]. Elements
- Fig. 91. Koolhaas, R. corridor [Collage]. Elements
- Fig. 92. Koolhaas, R. fireplace [Collage]. Elements
- Fig. 93. Koolhaas, R. toilet [Collage]. Elements
- Fig. 94. Koolhaas, R. stair [Collage]. Elements
- Fig. 95. Koolhaas, R. escalator [Collage]. Elements
- Fig. 96. Koolhaas, R. elevator [Collage]. Elements
- Fig. 97. Koolhaas, R. ramp [Collage]. Elements
- Fig. 98. Toppi, S. Página 13 Issue #2 Sharaz-De [Ilustración]. Sharaz-De Issue #2
- Fig. 99. Autoría propia [Collage basado en: Toppi, S. (1984). [Ilustración]. 'Sharaz-De: Tales from the Arabian Nights'; Toppi, S. (1994). The Summerians, [Ilustración]. Art Rite Auction House].
- Fig. 100. Autoría propia [Collage basado en: Godwin, J. (2018). Las alas de Jeová, [Ilustración]. Macrocosm, Microcosm, and Medicine: The Worlds of Robert Fludd; Apianus, P. (1524). [Ilustración]. Cosmographicus liber; Mylius, J. (1622). Via Veritatis, The Way of Truth, The Alchemical Tree, [Ilustración]. Azoth; Toppi, S. (2022). [Ilustración]. Futur antérieur].
- Fig. 101. Autoría propia [Collage basado en: Arfe y Villafañe, J. (1585). [Ilustración]. Varia conmensuración para la escultura y arquitectura].
- Fig. 102. Autoría propia [Collage basado en: Arfe y Villafañe, J. (1585). [Ilustración]. Varia conmensuración para la escultura y arquitectura; Flammarion, C. (1888). A medieval missionary tells that he has found the point where heaven and Earth meet,

- [Ilustración]. *L'Atmósfera Meteorologia populaire*].
- *Tabla 1. Autoría propia [Tabla]*.
- *Fig. 103. Toppi, S. Skrivare dator [Ilustración]. <https://www.irancartoon.com/site/gallery/gallery-of-drawing-character-designs-by-sergio-toppi-from-italy>*
- *Fig. 104. Autoría propia [Collage basado en: Toppi, S. (1984). [Ilustración]. Preguntas; Toppi, S. (1984). [Ilustración]. 'Sharaz-De: Tales from the Arabian Nights']*.
- *Fig. 105. Autoría propia [Ilustración]*.
- *Fig. 106. Autoría propia [Ilustración]*.
- *Fig. 107. Autoría propia [Ilustración]*.
- *Fig. 108. Autoría propia [Ilustración]*.
- *Fig. 109. Jung, C.G. Filemón [Ilustración]. Liber Novus*
- *Fig. 110. Nguyen, M. Nikosthenic amphora Pamphaios Louvre G3 n2 [Fotografía]. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/Nikosthenic_amphora_Pamphaios_Louvre_G3_n2.jpg*
- *Fig. 111. Parada, C. Athena and Perseus [Ilustración]. <https://www.maicar.com/GML/000PhotoArchive/082/slides/8208.html>*
- *Fig. 112. Wang, Q. Pangu [Ilustración]. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Pangu.jpg>*
- *Fig. 113. Robicsek, F. Zamná en el panteón maya [Fotografía]. The Maya Book of the Dead. The Ceramic Codex, University of Virginia Art Museum*
- *Fig. 114. ILMMP-YodaSpecies [Ilustración]. <https://static.wikia.nocookie.net/esstarwars/images/d/d5/MP-YodaSpecies.png/revision/latest?cb=20180802191916>*
- *Fig. 115. Autoría propia [Ilustración]*.
- *Fig. 116. Autoría propia [Collage, basado en: Toppi, S. (2000) "The Fool", [Ilustración]. Tarot of the Origins; Toppi, S. (1984). [Ilustración]. 'Sharaz-De: Tales from the Arabian Nights']*.
- *Fig. 117. Autoría propia [Collage, basado en: Lutohin, N. (1972-1987), [Ilustración]. Galaksija, <https://mazzu-stardust.blogspot.com/2013/04/los-mundos-de-nikolai-lutohin.html>]*.
- *Fig. 118. Autoría propia [Diagrama]*.
- *Tabla 2. Autoría propia [Diagrama]*.
- *Tabla 3. Autoría propia [Diagrama]*.
- *Tabla 4. Autoría propia [Diagrama]*.
- *Fig. 119. Hill, J. The deformable wall [Ilustración]. c105419.r19.cf3.rackcdn.com*
- *Fig. 120. Toppi, S. Fig. No. 16 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>*
- *Fig. 121. Autoría propia [Collage, basado en: Toppi, S. (1995) "La torre", [Ilustración]. Universal Tarot; Toppi, S. (1984). [Ilustración]. 'Sharaz-De: Tales from the Arabian Nights']*.
- *Fig. 122. Toppi, S. Fig. No. 14 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>*
- *Tabla 5. [Diagrama]. Autoría propia*
- *Fig. 123. Toppi, S. Fig. No. 17 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>*
- *Fig. 124. Toppi, S. Fig. No. 19 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>*
- *Fig. 125. Toppi, S. Fig. No. 29 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ)*

<https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>

- Fig. 126. Toppi, S. Fig. No. 27 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>
- Tabla 6. Autoría propia [Diagrama].
- Fig. 127. Desconocido Shuka orando a un grupo de Sadhus. [Ilustración]. https://es.wikipedia.org/wiki/Shukadeva#/media/Archivo:Shuka_preaching.jpg
- Fig. 128. Desconocido The Classic of Filial Piety [Ilustración]. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8c/The_Classic_of_Filial_Piety_%28%E9%96%8B%E5%AE%97%E6%98%8E%E7%-BE%A9%E7%AB%A0_%E7%95%AB%29.jpg
- Fig. 129. Cordon Press Paideia griega [Fotografía]. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/ir-a-escuela-antigua-grecia-2_18462
- Fig. 130. Sahagún, B.f. 31v. [Ilustración]. Códice Florentino, apéndice del libro III
- Fig. 131. Toppi, S. Fig. No. 13 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>
- Fig. 132. Autoría propia [Collage, basado en: Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ), <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>].
- Fig. 133. Puigjaner, A. Kitchenless apartment floor plans 1871–1929 [Ilustración]. Kitchenless city. The Waldorf Astoria. Apartments with collective housekeeping services in New York 1871-1929
- Fig. 134. Toppi, S. Fig. No. 22 [Ilustración]. Серджио

Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>

- Fig. 135. Obscura, N. Organización espacial del paito wixkáríka [Ilustración].
- Fig. 136. Koolhaas, R. Fireplace. Archetype: Fire regardless of climate [Diagrama]. Elements
- Fig. 137. Koolhaas, R. [Diagrama]. Elements
- Fig. 138. Toppi, S. Fig. No. 30 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>
- Fig. 139. Toppi, S. Fig. No. 26 [Ilustración]. Серджио Топпи | XX-XXIe | Sergio Toppi (947 работ) <https://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,8,15428-serdzhio-toppi-xx-xxie-sergio-toppi-947-rabot.html>
- Fig. 140. Toppi, S. Página 11 Issue #6 Sharaz-De [Ilustración]. Sharaz-De Issue #6

