



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA

**APROXIMACIÓN AL FENÓMENO DE LA ESPACIALIDAD EN
LO ARQUITECTÓNICO A TRAVÉS DE LA IMAGEN
CINEMATOGRÁFICA**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRA EN ARQUITECTURA

En el campo de conocimiento de
Diseño Arquitectónico

PRESENTA:

Arq. Karla Karina Pérez García

TUTOR/A PRINCIPAL

Dr. Adrián Baltierra Magaña
Facultad de Arquitectura

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Dr. Miguel Hierro Gómez
Facultad de Arquitectura

Dr. Víctor Fernando Zamora Águila
Facultad de Artes y Diseño

Ciudad Universitaria, CDMX, Junio 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

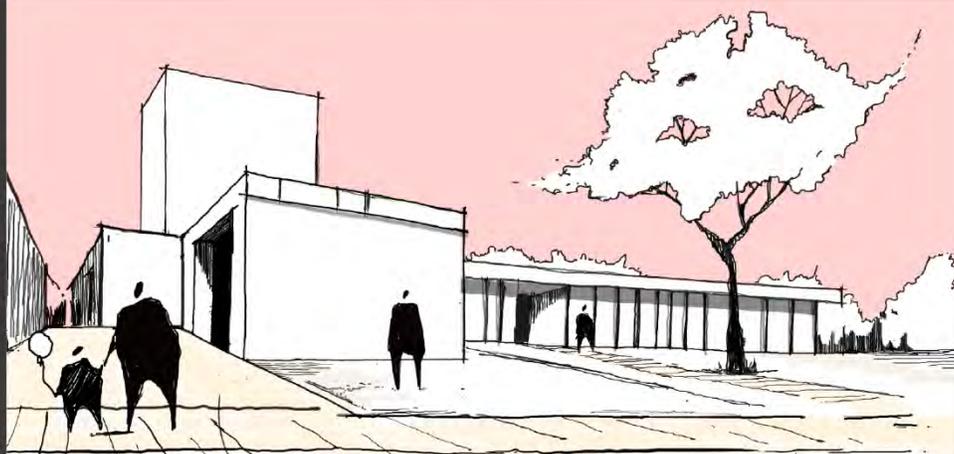
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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.



Aproximación al fenómeno de la espacialidad en lo arquitectónico a través de la imagen cinematográfica



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

PROGRAMA DE MAestrÍA Y DOCTORADO EN ARQUITECTURA
Maestría en Arquitectura

FACULTAD DE ARQUITECTURA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
FES ARAGÓN

CAMPO DE CONOCIMIENTO
Diseño Arquitectónico

TALLER DE INVESTIGACIÓN
La experiencia de la espacialidad, la habitabilidad y el diseño

Aproximación al fenómeno de la espacialidad en lo arquitectónico a través de la imagen cinematográfica

PRESENTA
Karla Karina Pérez García

TUTOR PRINCIPAL
Dr. Adrián Baltierra Magaña

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
Dr. Miguel Hierro Gómez
Dr. Víctor Fernando Zamora Águila

SINODALES
Mtro. Héctor García Olvera
Mtra. Isabel Briuolo Mariansky

CDMX, Junio 2022

AGRADECIMIENTOS

Considero la culminación de este trabajo, uno de los mayores retos a los que me he enfrentado hasta ahora. Pero sin duda, no es un mérito que pueda asumir en solitario. Es resultado del respaldo de muchas personas a quienes les estaré siempre agradecida. Por ello me gustaría reconocer y extender mi gratitud a aquellos que contribuyeron de alguna u otra forma en toda la travesía que significó la experiencia de la maestría:

A cada uno de los miembros del Taller de la espacialidad, la habitabilidad y el diseño por contribuir con sus valiosos comentarios. Sus diferentes puntos de vista me llevaron a nuevos rumbos que enriquecieron mi manera de abordar la investigación a los que no habría llegado por mí misma.

A los miembros de mi comité tutor: al Dr. Miguel Hierro, por invitarme a nunca dar las cosas por hecho ni a sobrentenderlas. Al Dr. Fernando Zamora, porque sus clases no sólo aportaron a la investigación, también me hicieron replantear la forma en que asumía mi propia vida. Así como por ayudarme a abordar la temática de la imagen que acabó por estructurar toda la tesis y darme toda la libertad para intervenir en su Cuadrante de Representación.

A mis sínodos: al Mtro. Héctor García Olvera, por hacerme dudar incansablemente hasta de mi propia existencia e inspirarme a nunca dejar de cuestionar todo lo que me rodea. Y a la Mtra. Isabel Brioulo, por sus acertadas observaciones y acompañarme a pulir los detalles finales para darle el mejor cierre al trabajo de investigación.

Agradezco especialmente, a mi tutor el Dr. Adrián Baltierra. Por todo el apoyo, compromiso, comprensión, disposición, recomendaciones, pláticas, películas, risas y la infinita paciencia durante los últimos tres años. No pude haber pedido mejor guía en este enredado laberinto académico que él. Y definitivamente sin su dirección este trabajo nunca hubiera sido posible.

A los amigos que tuve la fortuna de hacer en esta travesía. Tanto a Alex, Andrés, Alfonso y Rodrigo, con quienes empecé el camino y pese a los tiempos extraños que corren han sabido mantenerse presentes, y cuyas pláticas no sólo he disfrutado, sino también me han hecho reflexionar y crecer como persona. Como al equipo de "Chisme-néutica" por haber llegado en el momento preciso para ayudarme a recobrar el ánimo que por mucho tiempo creí haber perdido. Gracias Karen, Pedro, Donovan, y especialmente Jatziry, por todas las desveladas noches-madrugadas de series, canciones, desahogo emocional y por supuesto, trabajo.

Y gracias sobre todo a mi familia. A mi mamá Leticia, a mi papá Martin y a mi hermana Marlet. Por siempre alentarme a cumplir mis sueños y metas por más difíciles que parezcan. Por su preocupación, amor, consejos y nunca dejarme sola. Ustedes son y serán siempre el pilar que me mantiene en pie.

Aproximación al fenómeno de la espacialidad en lo arquitectónico a través de la imagen cinematográfica

El presente trabajo de investigación es el resultado de casi tres años de exploración e indagación en el campo de conocimiento del diseño arquitectónico. Y aunque no puedo decir este totalmente cerrado y aún quedan muchas preguntas pendientes, considero necesario por el momento detenerse para exponer las reflexiones a las que se ha llegado en esta etapa de maestría. Como suele suceder el desarrollo de este proceso no ha sido totalmente lineal y fue inevitable muchas veces perderse para volver a encontrar el camino, hacer replanteamientos, considerar ideas antes no contempladas, dejar temas de lado, retomar algunos de ellos y dejar otros tantos pendientes.

En un inicio las primeras aproximaciones a la problematización afirmaban muchos supuestos del ámbito arquitectónico que hoy en día me atrevo a cuestionar. Los cuales no contaban con sustento alguno más que mis propias creencias e intuiciones. Así, en un estado muy primigenio la inquietud que dio origen a esta investigación fue la idea de que el diseño arquitectónico tendría alguna relación con el ámbito cinematográfico, bajo la presunción de que ambos convergían en “manejar el **espacio**.” Pero, el verdadero problema comenzó cuando reparé en mi propia ignorancia respecto a esta noción y lo que daba por hecho respecto a ella.

De ese modo me di cuenta que lo que planteaba se limitaba a repetir irreflexivamente lo que durante años había escuchado durante mi formación y practica profesional, cuando tal vez era momento de empezar a dudar de esas afirmaciones. En consecuencia, el punto focal pasó a reconocer de qué manera se ha entendido el término **espacio** desde el punto de vista de lo arquitectónico y cuestionar por qué se ha creído el arquitecto tiene potestad sobre el o que incluso puede diseñarlo o crearlo como si se tratara de algo material. Cuando en realidad, si algo caracteriza a la palabra es su grado de indeterminación y la falta de respuestas claras al preguntarnos ¿qué es el **espacio**?

Cabe señalar que el objetivo de este trabajo dista de pretender responder a esta pregunta o llegar a una definición concreta. Más bien busca cuestionar la postura objetivista en la que se ha instaurado en nuestro campo disciplinar. Además, hay que reconocer es una noción que está presente en diversos campos de conocimiento, lo cual abre la posibilidad de llevar a cabo una revisión interdisciplinaria para contrastar la perspectiva arquitectónica. Esto permitió acercarse a la fenomenología, cuyo punto de vista permite ir más allá de la dicotomía sujeto-objeto. Y advertir que más que el **espacio** en su entendimiento abstracto o geométrico, valdría la pena acercarse al **fenómeno de la espacialidad**, dado que nuestra existencia se da como una complejidad integral y no por partes.

Ante lo anterior, se reconoce el ámbito cinematográfico es un campo donde igualmente se ha desarrollado una visión propia sobre lo **espacial**, la cual apunta más a la **experiencia espacial vivencial**. Mientras que en lo arquitectónico lo **espacial** se encuentra presente bajo el entendimiento del **espacio** como algo material, objetivo y medible. Aunque, como se ha mencionado antes la cinematografía no es la única disciplina que ha llevado a cabo una aproximación respecto a lo **espacial**. Entonces ¿por qué recurrir a ella?, ¿de qué forma se podría hacer un contraste con la perspectiva arquitectónica?

Al momento de delimitar lo que se puede entender como cine y al reconocer en qué consiste la actividad del arquitecto como diseñador, se ha distinguido convergen en un punto en común: la producción de imágenes que representan un mundo posible. De ese modo, la imagen interviene en la investigación como el recurso mediador y constituye el eje que permite articular las tres temáticas principales: la **experiencia espacial vivencial**, el diseño arquitectónico y el ámbito cinematográfico.

De forma tal, que la imagen cinematográfica se convirtió en el medio y herramienta para revisar y repensar la incidencia de la **espacialidad** en el contexto del diseño arquitectónico. Tanto en su actividad productiva y en sus productos o imágenes resultantes, como en las relacionadas al ámbito arquitectónico. Al tomar en cuenta todo esto, fue posible construir la pregunta que constituye el problema de conocimiento que se busca atender con la presente investigación:

¿Es posible repensar la noción del espacio que se muestra en la imagen arquitectónica a través del estudio de la idea de espacialidad que representa la imagen cinematográfica?

Para contextualizar de dónde surge, así como para aproximarse a una reflexión sobre este cuestionamiento, ha sido necesario indagar y profundizar en diversas temáticas. Las cuáles se han estructurado en cinco capítulos que conforman este trabajo de investigación y cuyo contenido se explica a continuación brevemente.

Capítulo 1. De los supuestos de la relación espacio-arquitectura y la imagen como medio de conocimiento

¿Cómo se ha entendido la noción de **espacio** en el ámbito arquitectónico? ¿Cuál es el propósito de la investigación? ¿Desde qué perspectiva y cómo se plantea el análisis? El primer apartado contextualiza el estado de la cuestión al revisar la impresión del gremio arquitectónico del término **espacio**, quien reconoce es algo material que puede diseñar y manipular. Asimismo, busca introducir el enfoque transdisciplinar y el interés por acercarse a otros campos de conocimiento como la fenomenología y cinematografía para estudiar diferentes acepciones de lo **espacial**. Y expone porqué se ha considerado a la imagen como un recurso intermediario útil para reflexionar y repensar la idea que se tiene al respecto en el ámbito arquitectónico y contrastarla con estas otras perspectivas a través del Cuadrante de la Representación.

Capítulo 2. De la noción abstracta del espacio al fenómeno de la espacialidad en la experiencia humana

¿Cómo se ha entendido la cuestión de lo **espacial**? **Espacio** es un concepto que ha evolucionado a través del tiempo y que se ha explorado en campos muy diversos, incluido el diseño arquitectónico. El cuál suele relacionarse con aspectos materiales, físicos y medibles y se instala en la dicotomía objeto-sujeto. El fin de este capítulo es pasar de la idea de **espacio** como independiente al ser humano a reconocer el ámbito arquitectónico necesitaría considerar el **fenómeno vivencial de la espacialidad**. Ya que, acercarse a la fenomenología bajo la revisión de autores como Martin Heidegger, Otto Friedrich Bollnow y Maurice Merleau Ponty, evidencia éste se acerca más a explicar la forma intersubjetiva en la que desarrollamos nuestra existencia.

Capítulo 3. Acerca de la noción del diseño arquitectónico como actividad productiva y su relación con la imagen

Con base en el capítulo anterior y bajo la premisa de que ni el **espacio** ni la **espacialidad** se diseñan, surge la pregunta: ¿Qué realiza el arquitecto dentro del diseño arquitectónico? Para indagar en esta cuestión se identifica el diseño es una etapa del proceso de producción del entorno construido, el cual a su vez forma parte de la producción de lo arquitectónico. La fase de diseño arquitectónico prevé y anticipa la forma y características del entorno por construir como resultado de un proceso donde se imagina y proyecta el ambiente humano habitado. Las cuales se comunican a través de imágenes proyectivo-intencionales que buscan representar la propuesta de un mundo posible. En esta sección se aborda en qué consiste la actividad del diseño arquitectónico, cómo se lleva a cabo y cómo se caracterizan las imágenes producidas en él.

Capítulo 4. La experiencia cinematográfica a través de la imagen como medio de aproximación a la experiencia de la espacialidad

Este apartado se enfoca en abordar el ámbito de lo cinematográfico. En primer lugar, se contextualiza la propuesta de ligar arquitectura y cine desde se ha hecho desde hace tiempo atrás. Y también, tiene el propósito de delimitar que el aspecto a considerar de esta disciplina para los fines de la investigación es la imagen cinematográfica. Por ello se profundiza en su caracterización y en la experiencia que evoca en su espectador. Lo cual permite identificar el tema de lo **espacial** desde la imagen cinematográfica se ha entendido como la representación de un mundo posible. Y consecuentemente plantear de qué manera acercarse a este recurso propiciaría el entendimiento de la experiencia **espacial** vivencial del ser humano.

Capítulo 5. Repensar la noción de lo espacial arquitectónico a través del estudio de la representación de la experiencia humana vivencial en la imagen cinematográfica

El capítulo de cierre tiene como objetivo plantear una reflexión crítica y ofrecer una alternativa para repensar la noción objetual de **espacio** y considerar la incidencia de la **espacialidad** en el diseño arquitectónico. Para ejemplificarlo se presentan dos casos de estudio, donde a partir de la propuesta de que ambas son representaciones de un mundo posible, se contrastan imágenes arquitectónicas y cinematográficas de las películas *A Star is Born* y *Nocturnal Animals*. Y se realiza un análisis comparativo entre la noción de **espacio** objetivo presente en el ámbito arquitectónico y el entendimiento de la **espacialidad** mostrado en lo cinematográfico. Además de plantear las reflexiones finales y las ideas que se consideran podrían ser relevantes en el campo del diseño arquitectónico.

De ese modo, profundizar en una serie de temáticas pertinentes para nuestro ámbito disciplinar, las cuales usualmente son omitidas o dadas por hecho, así como el planteamiento desarrollado en este trabajo de investigación, llevan a preguntarse qué implicaciones tendrían y de qué manera impactarían en el entendimiento del diseño arquitectónico y su actividad. De forma que lo que aquí se propone no pretende afianzarse como verdades absolutas. Más bien busca acercarse a conocer la propia disciplina, ofrecer otro de vista e invitar a una actitud crítica que cuestione los supuestos infundados en los que se ésta y nuestro actuar como arquitectos diseñadores se han justificado. Así como reflexionar de que manera podría cambiar esta postura y el modo de conducirse en el ámbito académico y el ejercicio profesional al tomar consciencia de aspectos generalmente pasados por alto, como lo ha sido la **experiencia espacial vivencial**.

INDICE

1	De los supuestos de la relación espacio-arquitectura y la imagen como medio de conocimiento	15
1.1	De las experiencias personales sobre la incidencia del término espacio en la arquitectura	21
1.2	De los supuestos acerca de la condición del espacio y su relación con la arquitectura planteados en los medios de comunicación	24
1.3	La creencia del arquitecto acerca de su “manejo” del espacio	30
1.4	La construcción de la pregunta de conocimiento: ¿Es posible repensar la noción del espacio que se muestra en la imagen arquitectónica a través del estudio de la idea de espacialidad que representa la imagen cinematográfica?	35
1.4.1	De las preguntas acerca de la noción de espacio y su consideración dentro del diseño arquitectónico	37
1.4.2	Repensar la noción de lo espacial a través de la experiencia humana de la espacialidad en la imagen cinematográfica	38
1.5	La imagen como recurso intermediario de conocimiento: imágenes materiales e imágenes imaginarias	42
1.5.1	Aproximaciones a las nociones de imagen y de representación	47
1.5.2	El cuadrante de la representación y su uso como herramienta de contraste	52
2.	De la noción abstracta del espacio al fenómeno de la espacialidad en la experiencia humana	57
2.1	Entendimiento del espacio	60
2.2	El problema del espacio: La ubicación y relación con los objetos como medio para abordar el espacio	62
2.2.1	La naturaleza del espacio	63
2.2.2	La realidad del espacio	65
2.3	La noción y la condición del espacio por parte de la profesión dentro del campo disciplinar del diseño arquitectónico	67
2.4	Algunas dudas alrededor del “espacio arquitectónico”	71
2.4.1	Espacio como la esencia de la arquitectura	72
2.4.2	El espacio arquitectónico, lo espacial y el diseño arquitectónico	79
2.5	Aproximación fenomenológica a lo espacial del ser humano	83
2.5.1	Consideración de la espacialidad a través del enfoque fenomenológico	86
2.5.2	La experiencia humana de la espacialidad	90
2.6	El Fenómeno de la Espacialidad	95
2.7	La Experiencia Espacial Vivencial en el Cuadrante de la Representación	99



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.

3. Acerca de la noción del diseño arquitectónico como actividad productiva y su relación con la imagen **103**

3.1 Aproximaciones al entendimiento del diseño arquitectónico o ¿Cómo intentar adentrarse en el tema del diseño arquitectónico y no morir en el intento?	106
3.1.1 De los supuestos acerca del diseño y la condición equivocada de su noción	107
3.1.2 Reconocimiento de las particularidades del diseño a través de la revisión de su polisémica noción	111
3.2 El proceso productivo de lo arquitectónico resultado de la producción del entorno construido y lo humano	115
3.2.1 Aproximación preliminar a los procesos de producción y su relación con lo humano	116
3.2.2 Nociones acerca de lo arquitectónico como parte del proceso de producción humana	119
3.2.3 El proceso de producción del entorno construido como parte de la producción de lo arquitectónico	124
3.3 El papel del diseño como fase del proceso de producción de lo arquitectónico	126
3.3.1 Las imágenes proyectivo-intencionales como resultado de la actividad del diseño arquitectónico	129
3.3.2 El lugar de las imágenes proyectivo-intencionales dentro del cíclico proceso productivo de lo arquitectónico como configuración y representación del mundo posible	135
3.4 Ubicación de la imagen proyectiva-intencional imaginaria y material en el Cuadrante de la Representación	139

4. La experiencia cinematográfica a través de la imagen como medio de aproximación a la experiencia de la espacialidad **145**

4.1 Revisión de las relaciones propuestas entre arquitectura-cine	149
4.1.1 Sobre el desarrollo histórico de la relación entre arquitectura y cine	150
4.1.2 La relación arquitectura-cine desde la perspectiva del arquitecto y del cineasta contemporáneo	153
4.2 Recurrir al medio cinematográfico para repensar el campo de lo arquitectónico	164
4.2.1 ¿Qué es el cine? Algunas nociones preliminares	165
4.2.2 Caracterización de la imagen cinematográfica	167
4.2.2.1 Soporte material: Movimiento y temporalidad	168
4.2.2.2 La experiencia cinematográfica: la relación de la imagen cinematográfica con el espectador	170
4.3 Aproximación a la experiencia espacial a través de la imagen cinematográfica para cuestionar la perspectiva arquitectónica	182
4.3.1 Distintas asunciones de espacio en la cinematografía	183
4.3.2 El espacio cinematográfico como imagen representativa de un mundo posible	185
4.3.3 La experiencia con la imagen cinematográfica como medio para entender la relación ser humano-espacialidad	191
4.4 La imagen cinematográfica dentro del Cuadrante de la Representación	196

5	Repensar la noción de lo espacial arquitectónico a través del estudio de la representación de la experiencia espacial vivencial en la imagen cinematográfica	199
5.1	Impacto del entendimiento espacial fenomenológico en el campo del diseño arquitectónico representado en la imagen cinematográfica	203
3.1.1	La probable incidencia de la espacialidad fenomenológica en el campo del diseño arquitectónico	205
3.1.2	Deficiencias de la representación de la espacialidad en la imagen arquitectónica y los posibles aportes de la imagen cinematográfica	209
5.2	Contraste entre la experiencia espacial en la imagen cinematográfica y la noción de espacio en la imagen arquitectónica. Análisis de casos de estudio: <i>A Star is Born-Nocturnal Animals</i>	215
5.3	Cotejo de la proximidad de las imágenes cinematográfica y proyectivo-intencionales respecto a la Experiencia Espacial Vivencial en el Cuadrante de Representación	243
5.4	Reflexiones finales	246
	Bibliografía	257

1

**De los supuestos de la relación
espacio-arquitectura y la imagen
como medio de conocimiento**



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.

- 1.1 De las experiencias personales sobre la incidencia del término espacio en la arquitectura**
- 1.2 De los supuestos acerca de la condición del espacio y su relación con la arquitectura planteados en los medios de comunicación**
- 1.3 La creencia del arquitecto acerca de su “manejo” del espacio**
- 1.4 La construcción de la pregunta de conocimiento:
¿Es posible repensar la noción del espacio en lo arquitectónico a través del estudio de la experiencia humana representada en la imagen cinematográfica?**
 - 1.4.1 De las preguntas acerca de la noción de espacio y su consideración dentro del diseño arquitectónico
 - 1.4.2 Repensar la noción de lo espacial a través de la experiencia humana en la imagen cinematográfica
- 1.5 La imagen como recurso intermediario de conocimiento:
imágenes materiales e imágenes imaginarias**
 - 1.5.1 Aproximaciones a las nociones de imagen y de representación
 - 1.5.2 El cuadrante de la representación y su uso como herramienta de contraste

Capítulo 1. De los supuestos de la relación espacio-arquitectura y la imagen como medio de conocimiento

Para dar inicio, es oportuno hablar acerca de la temática principal alrededor de la cual se desarrolla este trabajo de investigación. Y aunque no siempre estuvo reconocida como tal, estuvo presente desde las primeras intuiciones: la noción de **espacio**. En vista de que específicamente en el campo de lo arquitectónico podemos darnos cuenta esta palabra es usada recurrente e indiscriminadamente. Consecuentemente, se ha asumido con aparente certeza y sin dejar lugar para las dudas, el término se refiere a un elemento esencial para que la disciplina sea capaz de llevar a cabo su quehacer.

Para ser más específicos, es pertinente señalar esta creencia ha sido altamente fundamentada y ha encontrado su origen en distintos ámbitos. Por lo cual puede reconocerse desde distintas perspectivas que van desde lo personal, es decir, las experiencias vividas dentro del ámbito académico lo que ha sido planteado en diversos medios de comunicación, hasta lo que se ha admitido como conocimiento canónico por parte de los mismos arquitectos. Por tanto, encuentro fructífero profundizar y ejemplificar estos puntos de vista para obtener un panorama mucho más amplio que permita identificar de donde provienen tales presunciones y revisar que tan válidas son.

El propósito de este capítulo es mostrar el estado actual en el que se encuentran las suposiciones que giran alrededor del término **espacio** en el ámbito arquitectónico. Pero, se propone hacerlo con una actitud reflexiva y consciente para reconocer el principal problema de estas posturas es basarse únicamente en meras intuiciones y opiniones personales. Por tanto, su entendimiento y uso referencial no es homogéneo y presenta variantes de una perspectiva a otra. Pero lamentablemente, pese a que estas ideas carecen de un sustento sólido, se han adoptado como verdades absolutas que no necesitan ser cuestionadas. Y han buscado validarse como ciertas no sólo ante el mismo gremio, sino también ante el público en general, se trate de arquitectos o no.

La revisión de las creencias respecto al **espacio**, las cuales en primera instancia se han asumido como convenientes y convincentes para justificar, acreditar y exaltar el papel de la labor del arquitecto, permitiría poner bajo cuestionamiento y reflexión crítica al propio campo disciplinar. Con el objetivo de preguntar ¿qué tan cierta es la existencia de un vínculo nato e innegable entre **espacio** y la arquitectura? ¿Qué implicaciones tiene el **espacio** en el campo arquitectónico y en lo que hace el arquitecto? Cuestiones que a su vez ayudarían a plantear un problema y una pregunta de conocimiento pertinente para el campo de conocimiento del diseño arquitectónico.

Asimismo, en el presente apartado se presentan tanto como la perspectiva que propone la presente investigación para afrontar el tema del **espacio**: el ámbito de la cinematografía. Y así dar introducción a la manera en la que se ha desarrollado el trabajo y determinar cuáles son los marcos de referencia que se han empleado para su construcción. Así como exponer el planteamiento al que se ha llegado. Con la finalidad de que con el recorrido de la argumentación éste vaya cobrando sentido paulatinamente.

1.1 De las experiencias personales sobre la incidencia del término espacio en la arquitectura

En lo personal, encuentro que la gran mayoría de las investigaciones se ven motivadas a nivel primario por eventos que generan reacciones específicas en cada individuo investigador. Es decir, experiencias que le provocan y evocan sentimientos de curiosidad y emoción, los cuales le invitan a indagar sobre un tema específico de manera más profunda. A pesar de que realmente fue hasta varios meses después de haber iniciado con el proceso de investigación que yo misma me cuestioné de dónde provenía el interés temático sobre el que trata este trabajo, es imposible pasar por alto que muchas de las motivaciones principales encontraron su origen en lo vivido tanto en el ámbito académico y formativo como a nivel personal. Razón por la cual creo sería aportador hacer mención de algunos de ellos.

Para esto valdría la pena tratar de distinguir cuándo empezó a sembrarse la duda acerca de a lo que se refería la palabra **espacio**. Al hacer recapitulación de las primeras experiencias en este Programa de Maestría en Arquitectura, salta a relucir un momento clave, que si bien fue breve y durante mucho tiempo ni si quiera fue tomado en cuenta, actualmente ha adquirido gran significado: durante el curso propedéutico se solicitó en una de las sesiones presentar un texto acerca de lo que se pensaba podría consistir el tema de investigación. En ese ensayo distinguía una preocupación por abordar el **análisis del espacio y de su uso**. El cual cuando fue leído en público recibió algunas observaciones totalmente inesperadas

Después de la exposición de ese escrito, mi estimado Mtro. Héctor García Olvera comentó, palabras más palabras menos, con el mordaz y humorístico tono que lo caracteriza: *“¿Pero de qué **espacio** nos estás hablando?, ¿El **espacio** sideral, ese de allá el que está en la luna? ¿O a qué te refieres...?”* Debo admitir que en primera instancia estas interrogantes me parecieron sinsentido y hasta un tanto irónicas, ya que para mí en ese momento estaba “absolutamente claro” que era obvio que me estaba refiriendo al **espacio arquitectónico**, ¿Sino de qué más?... ¡Qué ingenuidad! Ahora tiempo después, y con cierta distancia crítica, puedo decir en ese entonces ni siquiera había entendido lo que quería señalarme con esas preguntas y la importancia que cobrarían más adelante.

Estos certeros cuestionamientos en realidad lo que buscaban era apuntar un fenómeno que con el transcurso de la investigación se hizo cada vez más evidente. Resulta que, uno de los principales obstáculos que he logrado identificar en el campo del diseño arquitectónico es el uso recurrente e indiscriminado de distintas polisemias y términos sin que tengamos muy en claro que es a lo que quieren referirse. Al tener poca claridad en su significado con frecuencia son usados para validar entendimientos y opiniones personales que por lo general carecen de objetividad. Esta condición, la cual se encuentra incluso dentro de los mismos conceptos de diseño, arquitectura y arquitectónico, no presenta excepción alguna en la palabra **espacio**.

De alguna manera el uso de este término ha encontrado cabida y ha alcanzado popularidad en el ámbito de la arquitectura. Para ejemplificar esto, se pensó resultaría útil hacer un ejercicio introspectivo acerca de cómo se había tratado el concepto a nivel personal. Por lo que recuperé y exploré algunos de los textos que escribí para diversas asignaturas durante los cinco años de la formación recibida durante la Licenciatura en arquitectura. Revisemos entonces lo que solía afirmar sin duda alguna la Karla de hace algunos años.

En la etapa temprana, más específicamente, en tercer semestre, una de las entregas se acompañaba del siguiente escrito hecho con el intento de explicar los objetivos del “proyecto”:
*“Se trata de un Hotel Boutique, en un lugar cerca de Tepoztlán, Morelos, para **brindar un espacio** de privacidad y tranquilidad, dentro del cual se puedan realizar actividades de cuidado personal”.* Más adelante, en 8º semestre, realicé un trabajo para la materia de Investigación. En él buscaba justificar a través de la descripción de sus características específicas como tipo de mobiliario, longitudes de anchos y largos o área en metros cuadrados, la jerarquización de los diferentes locales que conformaban un ejercicio del Taller de proyectos. Destaca que, en la introducción de ese texto, en dónde se usó varias veces de la palabra **espacio**, exponía lo siguiente:

*“[...] se desarrollará un extenso **análisis de áreas** con respecto a cada **espacio requerido** en nuestro diseño del hotel [...] Se realizará una cédula de **análisis de espacios**, donde se incluirá las instalaciones necesarias para su correcto funcionamiento, **dimensiones** de muebles básicos, dándonos un promedio de m_2 y m_3 , relacionando el área con la modulación de nuestro proyecto [...] Con respecto al total de **área por espacio**, se realizará un gráfico, donde se podrá percibir cual de todos los **espacios** es el de **mayor importancia** al tener mayor cantidad de área a utilizar y partiendo de este se comenzará el diseño de acuerdo a importancia en áreas.”*

Y en último lugar, está el reporte correspondiente a la Práctica Profesional Supervisada (cuyo objetivo es integrar al alumno en el mundo laboral y se realiza usualmente durante el último año de educación) en el cual debía indicar las tareas realizadas en el despacho donde presté servicio. Entre el trabajo que realicé como practicante destacó la actualización y cambios en planos correspondientes a una casa habitación. Por ello en mi informe final indique: *“[...] en la oficina hubo un cambio de mobiliario, ya que antes ese **espacio** estaba pensado como un family room, y en las terrazas se agregaron columnas, se cambió el mobiliario y el espesor de algunos muros.”*

En estos tres ejemplos se nota en realidad no existe una homogeneidad en el uso de la palabra **espacio** y se usaba de distintas maneras indiscriminadamente. Mediante ellos es posible darse cuenta se le identificó como sinónimo de lugar en donde se llevan a cabo actividades o equivalente de una clase de habitación en una vivienda. Otro detalle es que fue descrito con cualidades como el ser privado y tranquilo. Además de considerarlo cuantificable al poseer medidas y áreas específicas, y aparte ser susceptible a someterse a análisis. En estos párrafos también se asumió como un ente que puede brindarse, que es requerido o que incluso tiene un funcionamiento con la capacidad de ser o no correcto. De esto destaca que dichas características y particularidades que se le adjudicaron se tomaron como esenciales y determinantes para poder “diseñar” (así entre comillas para no comprometerse tan temprano con este otro término).

De forma que, al meditar acerca de estos casos específicos, fue inevitable surgiera la siguiente pregunta: **¿En qué momento fue que yo misma empecé a aceptar la creencia de que el espacio era algo inherente a las cuestiones arquitectónicas y al diseño?** Debido a que en las declaraciones expresadas en ese entonces distingo cierto dejo de seguridad, que, aunque ahora me parece preocupante, en esa época parecía lo más natural del mundo. Lamentablemente, pese a hacer el esfuerzo, fue imposible ubicar el preciso momento, en tiempo y lugar, en que eso sucedió. Es así que pensaría probablemente no haya sucedido de la noche a la mañana, más bien surgió como un mal hábito adquirido con la continua repetición irreflexiva a través de los años.

Ahora bien, es importante señalar no es que esta manera de manejar el término **espacio** se trate de una invención totalmente propia. Más bien podría decir esas afirmaciones únicamente fueron resultado de la aceptación de ciertos modelos que han sido replicados y tomados de diversos ámbitos a los que los arquitectos tenemos acceso, así como en los que nos desenvolvemos y desarrollamos. Por lo cual como punto de partida para este trabajo valdría la pena cuestionarse:

¿Cómo se ha pensado la noción de espacio dentro del gremio de la arquitectura? ¿Cómo surgieron estas suposiciones acerca de este concepto? ¿De dónde emergieron esas ideas y por qué se asumieron como válidas? ¿Quiénes han hecho esas afirmaciones? De tal forma que he propuesto hacer un acercamiento a la forma en la que se ha tratado lo que se dice del **espacio** desde la perspectiva arquitectónica en diversos medios para intentar hacer ese reconocimiento.

1.2 De los supuestos acerca de la condición del espacio y su relación con la arquitectura planteados en los medios de comunicación

Como he dicho anteriormente, ese supuesto sobre la existencia de una relación o incidencia del espacio en la arquitectura no ha surgido de la nada. Esa idea primigenia ha sido alimentada por otro factor el cual aparentemente ha jugado un papel importante en la forma que es percibida la noción de arquitectura en la actualidad: los medios de comunicación. Y no es necesario ir muy lejos para darse cuenta de esto, hoy en día nos desarrollamos en un mundo globalizado en donde obtener información es mucho más sencillo que antes. Basta con dar un clic para tener acceso a sin fin de fuentes y recursos disponibles prácticamente en cualquier momento: internet, libros, revistas. Aunque de entrada eso por lo visto se puede pensar como una ventaja, en realidad conlleva consigo un serio problema: no saber distinguir entre posturas informadas o fundamentadas y lo que se trata de meras conjeturas y dichos al aire sin verdadero sustento.

En la actualidad existen numerosos sitios en línea donde se aborda la temática de la arquitectura. Para el planteamiento de este trabajo de investigación existe un aspecto que ha llamado especialmente mi atención: en gran parte, por no decir en la mayoría de ellos es común se plantee la existencia de una supuesta conexión entre la arquitectura y el **espacio**. Por ejemplo, si se escriben juntas en el buscador web las palabras **“espacio y arquitectura”**, el servidor arroja **“Cerca de 210,000,000 resultados en 0.87 segundos”**. Más aún, si se rebasa la barrera del lenguaje y se opta por **“space and architecture”**, se obtienen **“Cerca de 1,990,000,000 resultados en 0.67 segundos”**.



IMAGEN 1. ARQUINE SE HA POSICIONADO COMO UNO DE LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN MÁS POPULARES EN EL GREMIO ARQUITECTÓNICO. ARQUINE.

Entre todos esos resultados, a nivel nacional, en México, una de las plataformas más destacadas en los últimos años, la cual ha alcanzado altos niveles de popularidad. Y que se ha convertido en referente para el gremio de los arquitectos es “Arquine”. Que se autodescribe como “[...] un proyecto [...] dedicado a la construcción de la cultura arquitectónica, una plataforma de generación de contenidos desde la revista, las redes sociales, la radio, los concursos, congresos, festivales, posgrados y libros.”¹ Con esto se entiende se trata de un organismo estructurado con presencia

¹ Arquine, Arquine arquitectura, diseño y ciudad desde México, <https://www.arquine.com/> (consultado el 4 de abril de 2021)

en la mayoría de los medios de comunicación más populares y accesibles; por ello su alcance e influencia se han visto extendidos.

Por ello, la propongo como punto de partida para identificar lo que se ha dicho y planteado acerca del **espacio** en algunos de sus trabajos y publicaciones. En primer lugar, a través de una exploración en recursos digitales, encontré en el mes de marzo del año 2013 en la Ciudad de México se llevó a cabo la versión N°14 del Congreso Arquine titulado **Espacio**. Que se describió de la siguiente manera:

[...] el evento arquitectónico más relevante en México [...] su importancia ha trasgredido los límites de este país, convirtiéndose y consolidándose como un evento trascendente para el público internacional [...] permite exponer y reunir a un selecto grupo de arquitectos de todas partes del mundo, unidos por una temática en particular.²

En este congreso la temática principal fue **el Espacio**, así con mayúscula al inicio. Su propósito consistía en supuestamente buscar la reflexión del tema a través de la revisión de diferentes acepciones en disciplinas como la arquitectura, el urbanismo, la antropología, el cine, etc. Y su énfasis giraba alrededor de la pregunta **¿De qué hablamos cuando hablamos de espacio?**

En un inicio, encontré alentador se plantera este cuestionamiento, ya que marca una pauta de interés por poner en tela de juicio a qué se está refiriendo este término, el cual presenta gran cantidad de significados. Esta duda incluso puede pensarse representa y resume una de las principales y genuinas preocupaciones guías del presente trabajo de investigación. Pero a pesar de ello, logré detectar esta proposición partía de algunas problemáticas asunciones; que son pertinentes de ser puestas en serio cuestionamiento. Esta situación se evidencia en el video titulado “Congreso Arquine No.14 | **Espacio**” disponible en la plataforma de YouTube.³

Cuyo fin era invitar a esta actividad, así como dar introducción y contexto de por qué resulta relevante abordar el tema del **espacio**. El primer indicio encontrado realmente sugerente e identificado como un foco de atención, es la descripción que acompaña a este recurso multimedia:

*La historia ha conferido a la arquitectura el rol de la delimitación del **espacio**. Se hace evidente con el fin de resguardar y orientar al hombre, quien habita ese todo fragmentado que conocemos como **espacio** y que se entrecruza con el tiempo a nivel tácito e imprescindible. **Vivimos en el espacio, en estos espacios, en estas ciudades, en estos campos, en estos pasillos, en estos jardines.**⁴*

² “Congreso N°14 Espacio/ Arquine” Archdaily México, 24 de enero de 2013, <https://www.archdaily.mx/mx/02-230190/congreso-no-14-espacio-arquine> (consultado el 4 de abril de 2021)

³ Arquine, “Congreso Arquine No.14 | Espacio.” Video de YouTube, 2:00, publicado el 10 de enero de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=E2A3m1gUJHM&list=PLPxF9xB1vpouoKt9zR8fSNSgQORGFvEFc&index=1>

⁴ Ibidem



IMAGEN 2. EN LA PLATAFORMA SE ENCUENTRA UN VIDEO CUYO PROPÓSITO ERA INVITAR AL CONGRESO N°14 DE ARQUINE QUE LLEVÓ POR TÍTULO "ESPACIO." YOUTUBE.

También en el video se afirma el hacerse la pregunta de qué se habla cuando se habla de **espacio** hoy en día se trata del tema central de la arquitectura. Esa idea además es rematada al aseverar: *“En la arquitectura envuelve **espacio**, la arquitectura acota **espacio**, cierra **espacios**, abre **espacios**, en realidad hablar de **espacio** es hablar de un sinónimo de la arquitectura per se.”*⁵

Es imposible pasar por alto a pesar de presentar la preocupación por la temática del **espacio** desde distintas posturas y enfoques, ese interés se originaba en supuestos en donde se suele dar por hecho la arquitectura posee el poder y voluntad de delimitarlo, envolverlo, acotarlo, cerrarlo, abrirlo, etc., es decir de manejarlo a su antojo. Y “en teoría”, por eso es necesario de hablar e investigar ese tema en el campo de lo arquitectónico. Pero ¿Por qué hablar así de algo que ni si quiera sabemos qué es? Más bien estos dichos merecen ser puestos bajo escrutinio crítico. Ya que, aunque no se tenga un entendido general de qué es o qué significa eso del **espacio**, se ha reconocido como elemento estrechamente relacionado y competente en la arquitectura, inclusive llegando a pensárseles como equivalentes o similares.

Esta manera de pensar también se hace evidente en otro de los medios de difusión de la misma empresa. Desde el año 2004 Arquine ha desarrollado un proyecto editorial que lleva por título “Arquitecturas Mexicanas. Lo mejor del Siglo XX.”, el cuál a la fecha cuenta con 9 volúmenes. Y señala su objetivo principal es ampliar el panorama de la arquitectura mexicana

⁵ Ibidem

contemporánea y permitir su difusión exponencial al fungir como plataforma de exposición para nuevas generaciones de arquitectos mexicanos mediante la difusión de despachos consolidados, talleres y colectivos. Con el fin de reunir la cultura arquitectónica de un periodo específico de tiempo.⁶

Estas publicaciones se llevan a cabo bianualmente y en ellas se: “[...]evalúa y selecciona lo mejor de la arquitectura construida en México [...]” A través de un proceso de selección resultado de una convocatoria abierta tanto a oficinas de arquitectura con trayectoria consolidada como a oficinas emergentes, estos libros dan “[...]muestra de la escena arquitectónica en México, calibrando los cambios de los años recientes y presentando las nuevas propuestas a las que vale la pena prestar atención.”⁷ Y en ellos se exponen diversos proyectos mediante planos arquitectónicos, fotografías y un breve texto de su propuesta arquitectónica.



IMAGEN 3. LA PUBLICACIÓN “LO MEJOR DE LO MEJOR. ARQUITECTURAS MEXICANAS, 2001-2010” DE ARQUINE SE TRATA DE UN COMPILADO DE OBRAS REPRESENTATIVAS DEL SIGLO XXI EN DONDE RESALTA EL USO DE LA NOCIÓN DE ESPACIO. ARQUINE

Como parte de este trabajo en el año 2012 salió a la luz una compilación de los cuatro primeros anuarios Arquine titulada “Lo mejor de lo mejor. Arquitecturas mexicanas. 2001-2010.”, realizada por Humberto Ricalde. Publicación hecha con el propósito de tratar de “[...] establecer, si no un estándar, casi una tendencia [...]” en la arquitectura de la época. Para lo cual se tomaron en cuenta 50 de las obras ya presentadas y publicadas con anterioridad, supuestamente porque

⁶ “Lo mejor del siglo XXI vol.7. Arquitecturas mexicanas 2015-2016.” Arquine, <https://www.arquine.com/eventos/lo-mejor-del-siglo-xxi-vol-7-arquitecturas-mexicanas-2015-2016/> (consultado el 4 de abril de 2021)

⁷ “Arquitecturas mexicanas. 2017-2018.” Arquine, <https://www.arquine.com/libros/arquitecturas-mexicanas-2017-2018/>, (consultado el 4 de abril de 2021)

estas permitirían “[...] tomar una decisión con respecto a una década.”⁸ Al fungir como ejemplo de lo más representativo de la arquitectura de ese periodo de tiempo.

Un aspecto destacable de esta obra es que los proyectos expuestos en ella se encuentran clasificados en cuatro capítulos de acuerdo a sus **“características fundamentales”**: lugar, materia, estructura y **espacio**. Y esto en consecuencia pone una vez más sobre la mesa la duda de ¿El **espacio** tiene o no relación con el ámbito arquitectónico? En cuanto a las características del formato de estos libros, cada sección antes de presentar las obras catalogadas bajo ese rubro, cuentan con una introducción. El apartado correspondiente al del **“Espacio”** inicia con la siguiente declaración:

*El **espacio** en arquitectura es dinámico, la cualidad de acción de movimiento; la arquitectura es un contenedor que pauta su desplazamiento. Valoro como mejor arquitectura aquella donde lo gestual radica en la creación de **espacios** diáfanos: pabellones en diferentes escalas, casi transparentes, en los que una cubierta puede asumir la libertad de acción en el **espacio** contenido; edificios donde muros, rampas y escaleras condicionan y dirigen a sus usuarios.*⁹

Mientras, más adelante en el desarrollo del libro donde se comenta sobre las obras seleccionadas se sugiere la espacialidad podría significar un criterio de análisis y clasificación. Al sostener argumentos como: *“Lo propositivo de la arquitectura no viene en su gestualidad, viene en su reflexión como **espacio** [...]”*¹⁰ Además de otras declaraciones donde se insinúa la muy dudosa idea de que el **espacio** es una cualidad inherente a la obra arquitectónica en su condición materializada. Razón por la cual en consecuencia tiene el suficiente valor para que de él y la forma en cómo se piense y “manifieste”, una edificación pueda ser considerada para estar dentro de eso denominado “lo mejor de lo mejor”.

Fueron catorce los proyectos elegidos bajo ese criterio de selección. Un aspecto curioso es que, al revisar las descripciones acompañantes, donde se exponen sus características y condiciones específicas, en doce de ellos, es decir en casi el 80%, al menos una vez se recurrió al término **espacio**. Fenómeno replicado no sólo en las demás obras de las otras tres categorías de este volumen, sino en el resto de las ediciones de los anuarios Arquine. Para ejemplificarlo se han recuperado los siguientes fragmentos de esas obras en las cuales supuestamente eso del **espacio** les valió el ser reconocidas:¹¹:

- “[...] la coordinación de servicios administrativos contará con **espacios adecuados**[...]”
- “Se trata de un **extraordinario espacio** de 45 por 140 m aproximadamente [...]”
- “[...]una sola crujía que **ordenara todos los espacios** [...] Un **espacio vacío** recibe al visitante [...]”
- “[...]La condición del **espacio** ya se tenía, **un contenedor de madera** para exposiciones[...]

⁸ Humberto Ricalde. *Lo mejor de lo mejor. Arquitecturas mexicanas 2001-2010*, (México:Arquine, 2012), 6.

⁹ Ibidem 68.

¹⁰ Ibidem

¹¹ Ibidem

- “Estos **espacios** son muy transparentes [...]”
- “[...] se **definió un nuevo espacio** para crear un entorno **habitabile** [...] Se utilizó la vegetación para contener las vistas y crear nuevas referencias dentro del **espacio contenido**[...]”
- “Un **espacio iluminado y calentado** por un gran tragaluz **distribuye los espacios** [...]”
- “El proyecto conecta **espacios** exteriores e interiores de forma orgánica y continua.”
- “La **configuración espacial** del proyecto consistió en colocar los volúmenes a lo largo de las dos calles [...]”
- “Todos los niveles están vinculados por un **espacio de triple altura comunicado** por una rampa y escaleras.”
- “Se trata de un **recorrido espacial de plataformas y texturas** [...] las habitaciones ofrecen un **espacio limpio** con una decoración sobria y elegante, **espacios amplios** balados de luz azul.”

Al detenerse a revisar estas frases resalta la **noción de espacio** parece estar continuamente, por no decir casi siempre, acompañada de adjetivos descriptivos y calificativos. Tal como se muestra en estos casos, se piensa tiene la posibilidad de ser: **adecuado, extraordinario, vacío, transparente, nuevo, contenido, iluminado, calentado, comunicado, amplio**, etc. Es decir, se le ve igual o equiparable con las condiciones materiales y las propiedades físicas de objetos edificados. Supuesto reafirmado al mencionar la condición del **espacio** se “da” por ejemplo a través de elementos como un contenedor de madera. Y sugiere es algo **medible** al tener la capacidad de poseer “triple altura” o algo **tangible** al ser susceptible a ser organizado, distribuido o recorrido.

Esta postura no se reduce a esta plataforma de difusión, la cual para este trabajo sólo significa un ejemplo de entre muchos otros. Es decir, la idea del **espacio** en el campo de lo arquitectónico se ha manifestado de manera constante independientemente del tipo de fuente de información. Al reflexionar acerca de estas consideraciones, detecto se suele dar por entendido general la **noción del espacio (y lo espacial** como su derivado) presenta un fuerte vínculo con la arquitectura. También, noto cierta tendencia a tratarlo como algo material gracias a insinuaciones como: “La *arquitectura per se* hace evidente en el momento en el que surge para delimitar el **espacio**, es la creación del hombre que le permite resguardarse y orientarse de la *intemperie para otorgar significado al tiempo en el que acontece.*”¹² Confiriéndole características y cualidades que el arquitecto a través de su ejercicio y labor determina.

Pero, **¿Qué se está entendiendo o a que se está queriendo referir con la palabra espacio?**, **¿Hablar de espacio es equivalente a hablar de las condiciones tangibles, medibles y materiales de lo edificado?**, **¿Será cierto que hablar de arquitectura es sinónimo o equivalente a hablar de espacio?**

¹² Andrea Griborio, “Concepciones de espacios” Arquine , 7 de julio de 2014, <https://www.arquine.com/concepciones-de-espacios/> (consultado el 6 de abril de 2021)

1.3 La creencia del arquitecto acerca de su “manejo” del espacio

El efecto de todo ese bombardeo mediático y de esas aseveraciones sobre el término **espacio** se ve reflejado en la forma de pensar del arquitecto. Haciéndose evidente principalmente en la postura adquirida acerca del ámbito donde se desenvuelve e incluso en la autovaloración de su propio quehacer. De ahí que, al aceptar esos datos como verdaderos a pesar de no provenir de fuentes fiables, los arquitectos suelen dar por hecho sin miramientos que indudablemente debe existir una relación intrínseca **del espacio** con la arquitectura; y por lo tanto asume también la tiene con su labor. Al tomar esto en consideración, valdría la pena empezar por reconocer cómo el arquitecto ha pensado se da u ocurre ese supuesto vínculo y por qué razones cree podría ser un asunto concerniente a sí mismo y a su trabajo.

Para tratar de entender de donde proviene y como se da ese punto de vista, propongo hacer una revisión de los dichos expresados por parte del gremio al respecto. En un inicio, cabe señalar es común estas suposiciones suelen tomarse ciertas e innegables al también ser expresadas, adoptadas y replicadas por la mayoría de arquitectos de “renombre”. Y únicamente por el hecho de ser figuras reconocidas a nivel público profesional, con frecuencia se piensa poseen autoridad suficiente para que sus creencias sean tomadas verdaderas, sin ser sometidas a duda o revisión.

Por ejemplo: en la ceremonia de premiación del Pritzker, el premio de mayor prestigio internacional y principal galardón concedido para honrar a un arquitecto en el mundo, conocido como el «Nobel de Arquitectura»; Richard Meier mencionó: “*La arquitectura es vital y perdurable porque nos contiene, describe el **espacio**, el **espacio** que nos movemos, la salida y el uso.*” O Jean Nouvel, quien para el *The New York Times* declaró: “*La arquitectura es siempre una modificación temporal del **espacio**, de la ciudad, del paisaje. Creemos que es permanente. Pero nunca lo sabemos.*”¹³

Así como Álvaro Siza, para quien: “*El trabajo del arquitecto es una respuesta al **espacio**, que demanda, y también una pregunta: como transformarlo.*”; Louis Kahn: “*La arquitectura es la creación reflexiva del **espacio**.*”¹⁴ y Peter Zumthor: “*Creo que el **espacio**, el **espacio** arquitectónico es lo mío. No se trata de fachada, elevación, hacer imagen, ganar dinero, **mi pasión es crear el espacio***”¹⁵

¹³ Robin Pogrebin, «French Architect Wins Pritzker Prize», *The New York Times*, 3 de marzo de 2008, <https://www.nytimes.com/2008/03/31/arts/design/31priz.html>

¹⁴ Louis Kahn. “Architecture Is Thoughtful Making of Spaces.” *Perspecta* vol.4 (1957) consultado el 11 de mayo de 2021: 2-3. <https://designmanifestos.org/louis-kahn-architecture-is-the-thoughtful-making-of-spaces/>

¹⁵ Kinga. “My favorite architects: Peter Zumthor”, en encuentra Less is more (sitio web), 23 de septiembre de 2014, <https://encuentura.wordpress.com/2014/09/23/elections/> (consultado el 11 de mayo de 2021)

Pero el problema no reside en que estos arquitectos formulen sus propios entendidos, sino en el nivel de influencia de sus creencias. Las cuales llegan a permear en gran parte del resto de los profesionistas del campo de la arquitectura, únicamente por provenir de modelos que se piensa son a seguir. Y por lo tanto aparentemente en generalidad se ha asumido al **espacio** a manera de un elemento que se encuentra a disposición del arquitecto para realizar su actividad. Para ejemplificar cómo se ha dado esa presunta asunción e influencia puede ser esclarecedor mostrar el siguiente caso:

Por un lado, una de las “frases célebres” más populares se trata de “*Architecture is the art of how to waste **space***”, cuya traducción en español sería: “*La arquitectura es el arte de gastar el **espacio***”. La cual es adjudicada a Phillip Johnson, primer arquitecto galardonado con el ya mencionado Premio Pritzker, en 1979. Por otra parte, en la época globalizada en la que nos desarrollamos, los medios digitales, por ejemplo, las redes sociales, han permeado enormemente en nuestra vida diaria. En la plataforma de Facebook de forma extraoficial bajo el nombre de la Facultad de Arquitectura de la UNAM se ha habilitado un grupo abierto a la comunidad de arquitectos para discutir temas de interés común.

En el cuál a inicios del año 2020 un usuario hizo una publicación la cual buscaba someter a cuestionamiento la frase del arquitecto Johnson; para hacer eso, planteaba las siguientes preguntas: “¿Qué opinan?, ¿Si es gastar el **espacio** o tiene un fin mucho más práctico y/o artístico?”¹⁶ Esta pregunta dio paso a un breve pero sugerente debate, en donde varias personas no sólo se manifestaron posturas en contra, sino también expresaron su propio entendimiento y se atrevieron a corregir, responder, contra replicar e incluso hacer el intento por aclarar y explicar dicha proposición. Entre algunos de los comentarios destacan¹⁷:

- “[...] *gastar lo entiendo como hay algo y tú te lo terminas o lo gastas la Arquitectura es exactamente lo contrario **creas el espacio** que no había [...]*”
- “*es una forma un poco 'neoliberal' (xd) de decir que es la **técnica para optimizar el uso del espacio**...*”
- “*Creo le están dando muchas vueltas, tal vez en la traducción se uso (sic) mal el termino gastar, pero en el contexto quiere decir **consumir, aprovechar, ocupar, optimizar**, todos estos conceptos en todos los sentidos desde en lo **cubico, práctico, funcional, estético, psicológico y social** [...]*”
- “*Viendolo (sic) de ese modo, **no es gastar espacio es darle forma al espacio***”
- “*La arquitectura no gasta el **espacio** lo **reutiliza o utiliza** de manera **armoniosa y hermosa**, cuando se sabe usar esas 2 bases de la arquitectura.*”

¹⁶ Grupo de Facebook Facultad de Arquitectura, UNAM, <https://www.facebook.com/groups/5879688489/permalink/10157817004033490> (consultado el 5 de mayo de 2021)

¹⁷ Ibidem

- “Lo que dijo Phill fue " architecture is the art of how to waste space", que se traduce como: la arquitectura es el arte de como **desperdiciar** el **espacio**, que creo que se refiere más al diseño, en que un buen arquitecto puede **hacer una magnífica obra en poco espacio.**”



IMAGEN 4. A TRAVÉS DE UN GRUPO DE FACEBOOK TUVO LUGAR UN DEBATE DONDE SE ABORDABA LA RELACIÓN DEL ESPACIO CON LA ARQUITECTURA. FACEBOOK

A través de estas expresiones es posible comenzar a reconocer los arquitectos al parecer presentan ideas específicas (y a la vez cuestionables) acerca de la noción de **espacio**, su papel a ejercer y su probable relación con la arquitectura. Estas declaraciones denotan estos dichos y suposiciones provenientes de diferentes figuras y medios de comunicación han ejercido gran influencia dentro del gremio arquitectónico. En donde se asume es algo que a través de la arquitectura se **crea** o se le da **forma**; y también es usado, ocupado, optimizado, consumido, aprovechado, reutilizado; o incluso es donde se materializa la obra arquitectónica.

De esta manera resalta, como se mencionó anteriormente, se piensa como un recurso primario de naturaleza material. Y es un elemento sobre el cual supuestamente como profesional el arquitecto posee cierta habilidad, autoridad y voluntad para manejarlo a su antojo. Pero **¿Qué tan cierto es esto? ¿Qué relación o papel se piensa tienen el arquitecto y su labor respecto al espacio? ¿Cómo se piensa esto se llevaría a cabo?**

Así mismo, existen otros casos los cuales, además de tratar de dilucidar estas dudas, también evidencian esta creencia por parte de los arquitectos no se trata únicamente de un suceso a nivel nacional, sino es un fenómeno que ha trascendido fronteras. Es posible encontrar un ejemplo en Archdaily, plataforma la cual se autoproclama como “el sitio web de arquitectura más leído en el mundo”; en un artículo titulado: “What is Architecture? According to our readings”¹⁸. En él se menciona “**se dio espacio**” para que sus usuarios respondieran algunas

¹⁸ Christele Harrouk, “What is Architecture? According to our Readers” en Archdaily (sitio web), 14 de abril de 2021, consultado el 5 de mayo de 2021, https://www.archdaily.com/960128/what-is-architecture-according-to-our-readers?ad_source=search&ad_medium=search_result_articles

preguntas supuestamente fundamentales a tomar en cuenta dentro del rubro de lo arquitectónico, entre las cuales destacaba la pregunta ¿Qué es la arquitectura?

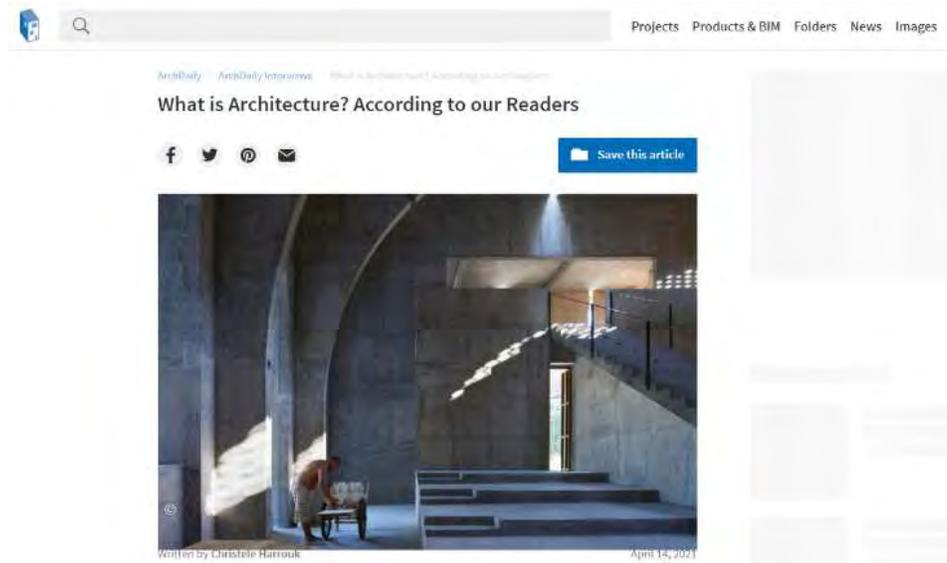


IMAGEN 5. EN LA PÁGINA DE ARCHDAILY SE PUBLICÓ UN ARTÍCULO TITULADO "WHAT'S ARCHITECTURE? ACCORDING TO OUR READERS". ARCHDAILY

De forma tal, que lo expuesto en ese artículo son 40 de los entendimientos acerca de la noción de **arquitectura** propuestos por el público en general con acceso a esta página web. De estos dichos resalta y llama especialmente la atención el 25% del total de esas respuestas hacen referencia al **espacio**. A continuación, se exponen algunas de las posturas más sugerentes; en donde se dice que "La arquitectura ..."

- "[...] es la traducción de una idea al **espacio**. Es un **medio**."
- "[...] es la práctica de **manipular el espacio**."
- "[...] es tanto el arte como la ciencia del **espacio**."
- "[...] es la **organización** del entorno o **espacio** que rodea a las personas que permite la creación de interacciones o relaciones sociales."
- "[...] es una forma de enriquecer la vida humana a través del arte y el **diseño de espacios** cotidianos."
- (Es) "El arte científico de **diseñar el espacio** perfecto para **dar respuesta** al problema exacto de cualquier función perteneciente a las actividades y culturas del ser humano."
- "[...] se ocupa del **espacio diseñado** [...]"
- "[...] no se trata solo de **diseñar espacios** y estructuras, se trata de **transformarlos** para crear y elevar experiencias humanas."

Al revisar y ver en conjunto estas posturas, he identificado no únicamente permiten darnos cuenta el **espacio** (y lo **espacial**) se han considerado un aspecto estrechamente relacionado a la arquitectura. Incluso al grado de emplearse para intentar brindar una definición a este término,

el cual tampoco se ha entendido del todo y presenta la misma naturaleza polisémica. También, a su vez revelan el **espacio** se ha pensado con la capacidad de ser **manipulado, organizado, transformado** y hasta **diseñado**.

Esta última condición, la cual asume al **espacio** como elemento susceptible a diseñarse, no sólo resulta relevante por ser la más repetitiva. Sino también por que evidencia que esa creencia ha fungido para dar base y sustento al ejercicio y las acciones ejecutadas en el ámbito disciplinar de lo arquitectónico. Las cuáles aparentemente, están sujetas bajo la condición, y se llevan a cabo respecto al **espacio**. En resumen, la suma de estos supuestos infundados ha dado como resultado dentro del ámbito arquitectónico se dé por hecho, sin dudar ni por un momento, la actividad primigenia y fundamental llevada a cabo en él es la de **“diseñar el espacio.”**

En consecuencia, es pensado que es al arquitecto a quien le compete llevar a cabo esta acción. Pero al detenerse a reflexionar más detenidamente ¿Qué tan cierto es esto? ¿Es verdad, o es otro intento de autovalidación? Ya que al plantear la pregunta ¿Qué es el espacio?, se ha logrado percibir no existe un consenso en la respuesta; entonces: **¿Por qué usar y adjudicarse un término el cual no se ha entendido del todo para validar a la disciplina y a la profesión?** ¿Cómo se puede decir que se maneja algo que ni siquiera se sabe que es?

1.4 La construcción de la pregunta de conocimiento: ¿Es posible repensar la noción del espacio que se muestra en la imagen arquitectónica a través del estudio de la idea de espacialidad que representa la imagen cinematográfica?

Una de las principales razones por la cual decidí estudiar una maestría fue la enorme cantidad de dudas sobre diversos aspectos respecto al propio ámbito disciplinar. Al realizar estas aproximaciones acerca de los mitos y supuestos existentes en el ámbito profesional de la arquitectura ha sido posible darme cuenta, como se he mencionado antes, encontraron su origen en diversos escenarios. Por ejemplo, desde etapas tempranas de la formación en la licenciatura en la Facultad de Arquitectura. Nivel educativo donde por lo general impera la poca claridad y falta de criterios objetivos. O en las creencias alimentadas con creces a través de distintos medios de comunicación donde se fomentan continuamente sin ningún reparo o regulación.

Asimismo, se nota cierta tendencia a la ambigüedad de significados en el campo del diseño arquitectónico. En donde parece ser que la gran mayoría de la terminología empleada en él se trata de polisemias. Por lo tanto, los entendimientos de cada palabra están abiertos a cualquier interpretación y todos son igual de válidos. Por ejemplo, las nociones de **arquitectura, diseño y espacio**; las cuales suelen tomarse a la ligera y se piensa todo el mundo tiene la capacidad de exponer sus creencias y establecerlas como absolutamente correctas. Cuyo problema es estar basadas en meras conjeturas.

Esto da como resultado que el ámbito arquitectónico se encuentre atestado de déficits en su entendimiento, y el sistema irreflexivo se vaya perpetuando a lo largo del tiempo. Carencias provenientes más bien de una falta de consciencia acerca de la profesión en sí misma y del actuar del arquitecto. A pesar de esto, llevar a cabo esos acercamientos contribuye al reconocimiento de la importancia de poner en duda las creencias arraigadas sobre el campo disciplinar, y alienta a profundizar sobre de dónde provienen y su origen, y además ponerlas en duda, en este caso en particular: **¿Por qué se dice que “en la arquitectura se diseña el espacio”, si no existe un entendimiento claro de ninguno de los tres términos empleados para hacer esa afirmación?**

Afirmaciones de este estilo únicamente denotan y demuestran por parte del profesional de la arquitectura no existe un saber consciente de lo que se realiza, por qué se realiza, y cómo se realiza lo que sea que se haga en el campo de lo arquitectónico. En otras palabras, aparentemente procede a ciegas en su ámbito laboral, pero entonces ¿Cómo es que el arquitecto puede ejercer su profesión si ni siquiera sabe lo que hace o tiene que hacer? Por lo que, seguir

adhiriéndose a estas ideas poco sustentadas, las cuales propician únicamente una falta de claridad que dificultan su quehacer, no suena a una opción viable.

Ante este desolador panorama, es prudente señalar, usualmente la forma de enseñar algo corresponde al mismo modelo en como anteriormente se ha aprendido. En consecuencia, se convierte en un ciclo interminable de incertidumbres. Entonces ¿Cómo romper con este círculo vicioso? Para superar estas limitaciones no basta sólo con revisar las creencias de donde provienen. Por lo tanto, se requiere revisar como se ha tratado la noción del **espacio**, no sólo en el ámbito del diseño arquitectónico; sino también en la generalidad de la palabra.

Además, es ineludible hacer un repaso y reconocimiento acerca del propio campo disciplinar para tratar de descifrar qué se hace en él. Y al poner bajo escrutinio términos como arquitectura y diseño, hacer el intento por dilucidar en qué consiste el trabajo del arquitecto, cuáles son sus objetivos y motivaciones. Y así discernir si es verdad que la tarea del arquitecto es diseñar, manipular, concretar y disponer del **espacio**.

1.4.1 De las preguntas acerca de la noción de espacio y su consideración dentro del diseño arquitectónico

*Los arquitectos nunca supimos explicar el **espacio***
Rem Koolhaas

Hasta ahora, se nota lo fundamental de poner en duda las creencias propias y profundizar de dónde provienen y lo qué las originó como parte del proceso para intentar llegar a una pregunta de conocimiento pertinente para el campo de conocimiento del diseño arquitectónico. Por ejemplo, en los supuestos antes mencionados, que lo unen con el **espacio** en una relación que simplemente suele darse por hecho. Pero al empezar a reflexionar más cuidadosamente es imposible e inevitable surjan dudas de todo lo dicho hasta ahora y hacerse algunas interrogantes: **¿De qué se trata el diseño arquitectónico? ¿Qué significa eso del espacio o lo espacial? ¿Qué tan certera o no sería la relación que se supone existe entre ambos?**

Vale la pena resaltar, si bien la noción de **espacio** se ha adoptado por el ámbito de la arquitectura como asunto propio, en realidad es una idea que también se ha referido y es tema de interés en variedad de campos de acción. En consecuencia, a su vez esas disciplinas han generado sus propios puntos de vista. Y si bien es deseable hacer un esfuerzo por definir un marco de referencia para los fines de esta investigación. Proponer literalmente la pregunta **¿Qué es el espacio?** no se percibe sea del todo adecuado, especialmente por la multiplicidad de significaciones adjudicables al término. Por ello encuentro más conveniente revisar cómo se ha manejado y trabajado el concepto del **espacio** específicamente desde el entendimiento del ámbito del diseño arquitectónico: **¿A qué nos referimos y cómo se ha pensado la noción de espacio dentro del diseño arquitectónico? ¿Qué tiene que ver la condición de lo espacial con la actividad del diseño? ¿Es susceptible a ella? ¿Cómo se relacionaría con lo arquitectónico? ¿Cuál es el papel del espacio dentro del diseño arquitectónico?**

Las cuales ayudarían a distinguir cómo se ha pensado la idea del **espacio** dentro del campo disciplinar donde incluso se ha llegado a insinuar la existencia de algo denominado **“espacio arquitectónico”**. En el cual a primera impresión y mediante este breve y superficial acercamiento, detecto el entendimiento del **espacio** responde y se apega a un enfoque material. Es decir, en el ámbito arquitectónico se ha identificado como ente tangible, cualitativo y cuantitativo susceptible a ser manejado, modificado, medido y diseñado; se le ha asignado una condición objetual. Y se ha homologado con las propias edificaciones, como si estas fuesen iguales o equivalentes al **espacio**. Así, surgen otras inquietudes: ¿Realmente el **espacio** es equivalente a lo material? ¿Por qué se sugiere es susceptible a ser manipulado y diseñado? ¿Por qué se cree tiene la capacidad de ser tratado así? ¿En qué consistiría “diseñar el **espacio**”? O más bien **¿Es cierto que el espacio es algo capaz de ser diseñado?**, es decir, ¿El **espacio** es algo susceptible a diseñarse? Y además de todo eso ¿En verdad el arquitecto posee todas esas habilidades mencionadas, o por qué se piensa es de esa manera? ¿Cómo se supone lo hace?

1.4.2. Repensar la noción de lo espacial a través de la experiencia humana de la espacialidad en la imagen cinematográfica

Pienso es pertinente retomar que la noción del **espacio** no se ha tratado exclusivamente en el campo de la arquitectura. Y, por lo tanto, pese a lo que se ha expuesto y a las creencias infundadas que aseguran la arquitectura es la única disciplina capaz de abordar el **espacio** en su complejidad o es la única que le puede dar su valor pleno¹⁹. Es posible decir el arquitecto no posee el monopolio sobre él. Como ya se ha mencionado, en diversas disciplinas se ha estudiado, pensado y tratado de desarrollar su entendimiento.

Esto abre un área de oportunidad que bien valdría la pena aprovechar. Y además propicia a preguntarse: **¿Cómo ha sido tratado el término desde otras perspectivas? ¿Qué aportaría acercarse a otros campos? ¿Será que existe otra forma de pensar y aproximarse a lo que se plantea del espacio por parte del diseño arquitectónico? ¿Podría existir otra manera de ver el espacio en donde la postura del diseño arquitectónica se vea enriquecida?**

Los campos de conocimiento donde se ha tomado en consideración y que han desarrollado interés por la noción de **espacio** y sus referentes como sería lo **espacial** abarcan un amplio espectro. Éstos van desde las ciencias naturales, como las matemáticas, la física o la geometría. Hasta las llamadas ciencias del espíritu, como Wilhem Dilthey decidió nombrar a las ciencias de lo humano. Como resultado de la reflexión al respecto, y al involucrar el factor del ser humano surgen aún más cuestionamientos que se suman a los antes expresados.

Por ejemplo, **¿Hay diferencias al hablar del espacio y de lo espacial?** Además, como se ha visto hasta el momento la manera de pensar el **espacio** el campo arquitectónico muestra una clara tendencia a lo objetual-material. Y no está muy lejos de las posturas pertenecientes a las “ciencias duras”. Las cuales pueden identificarse como posturas metafísicas, que lo reconocen como mero objeto: “[...]pensamos generalmente en el **espacio matemático**, en el **espacio susceptible a ser medido en sus tres dimensiones, en metros y centímetros [...]**”²⁰

Incluso en las escasas y contadas posturas, en donde se ha contemplado al ser humano, se sigue manteniendo su entendimiento sobre esa misma línea. Al pensarse como algo ajeno a él, quien además tiene el don y la utilidad para resguardarlo, orientarlo, protegerlo; como si fuese un agente independiente. Por lo que la sugerencia de la existencia de perspectivas que abordan la cuestión desde el punto de vista de lo humano como enfoque principal es bastante atractiva.

¹⁹ Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. (España: Poseidón, 1981), 18

²⁰ Otto Friedrich Bollnow. *Hombre y espacio* (Barcelona: Labor, 1969) 241.

Más aún si nos detenemos a pensar que antes de ser arquitectos, somos seres humanos, y supuestamente nuestro trabajo y quehacer está dirigido a otros de nuestros congéneres.

Es posible identificar tradicionalmente se acepta la existencia de dos puntos de vista para abordar algunas problemáticas: la **objetivista** y la **subjetiva**. Pero podría considerarse una tercera alternativa: la **fenomenológica**. Y ese es el enfoque que he encontrado útil para revisar las posturas convencionales acerca de la noción del **espacio**. Sobre todo, porque en esta visión no se niega la existencia de cosas independientes a un sujeto, lo que le interesa es el entendimiento de esas cosas a partir de la “intuición” o de “aquello que se da”.

Por ejemplo, la existencia misma, la cual se da gracias a la correlación establecida por el ser humano por la experiencia que tiene con el mundo a través de su corporalidad, implicándolo totalmente.²¹ Así el mundo es en relación al hombre y se construye en tanto ese sujeto interactúa y experimenta. Por estas razones, aunque de la corriente de pensamiento existen diversas variantes y ramificaciones, la que ha interesado para este trabajo es la que muestra la relación fenomenológica respecto a la interacción del **ser humano** con el **espacio**. Lo que da pie a la emergencia de la **espacialidad** como fenómeno.

Dadas estas circunstancias, tal vez no estaría de más empezar a cuestionarse si: **¿La relación del hombre con el espacio será la insinuada desde el ámbito disciplinar de la arquitectura?** **¿O será que existirá otro tipo de relación entre los seres humanos con el espacio y lo espacial?** **¿Cuál sería?** **¿De qué manera el factor humano es relevante para la conformación espacial?** Y aún más importante, **¿De qué otra manera se podría indagar y profundizar para atender estas preguntas?**

Por su parte, dentro del campo de las humanidades se encuentran diferentes disciplinas, incluidas las diversas artes, como: la música, la literatura, la danza, la pintura, el teatro, y más contemporáneamente, **el cine**. Y es justo éste último el enfoque que se ha elegido en la presente investigación para aproximarse desde otro punto de vista al tratamiento de la noción de **espacio**. NO porque se piense cierto, que al igual que la arquitectura, esta disciplina presente cierta disposición o poder sobre él. O se dé por hecho desde esta perspectiva se pueda hallar la verdad absoluta al respecto. Sino porque en esta se ha encontrado una manera muy diferente y sugerente de abordar dicho concepto.

Especialmente porque se ha detectado que, gracias a su naturaleza y a través de sus medios, a diferencia del ámbito arquitectónico, permite reparar en la complejidad de las relaciones y actividades humanas con lo que le rodea. Además, se ha logrado identificar cierto paralelismo en cuanto al uso y la importancia que constituye la imagen en ambas disciplinas (asunto que se explicará más adelante). Lo cual daría otra oportunidad para establecer una correspondencia. Y no adherirse únicamente a la mera conjetura y presuposición de que es por

²¹ Adrián Baltierra Magaña. *Una aproximación fenomenológica a la experiencia de lo espacial y su correlación con lo arquitectónico*. México: 6

el hecho de que dos comparten “el manejo” del **espacio** o el interés por esa temática lo que los une o genera alguna similitud.

Es importante tener en cuenta que tanto las particularidades de las imágenes, como la noción de **espacio**, son cambiantes en su manejo y planteamiento de acuerdo a la disciplina en donde sean atendidas. Y la manera en la que se concibe responde a intencionalidades, motivaciones, y fines últimos propios. Es decir, el objetivo perseguido por el diseño arquitectónico es distinto y está muy lejos del que busca la cinematografía. Circunstancia que les confiere características específicas que distingue una postura de otra.

Por lo tanto, encuentro es necesario reconocer lo que se ha dispuesto, pensado y manifestado tanto en lo arquitectónico como en lo cinematográfico respecto a la imagen y al **espacio**: ¿Qué se ha entendido como **espacio** en los dos ámbitos? ¿Qué papel tiene la imagen en cada uno de los dos enfoques? **¿Qué identifica, cuáles son las características y diferencias del espacio y la imagen en ambos campos disciplinares?**

Al tomar esto en consideración, he detectado a la imagen como un medio que permite contrastar con una disciplina ajena y diferente la aproximación hecha por el campo de la arquitectura respecto al **espacio**. Y así señalar que tan cercana se encuentra al fenómeno de la **espacialidad** como parte de la experiencia humana. Es decir, se propone emplear a la imagen y las características que le confieren el ámbito donde se inserta, a modo de intermediario. Como una especie de filtro, a través del cual sea posible comparar e identificar las divergencias o concordancias que presentan las representaciones arquitectónicas y cinematográficas en su manera de afrontar el **espacio**. Y así saber qué tan aproximadas están de la experiencia espacial vivencial realizada por el ser humano.

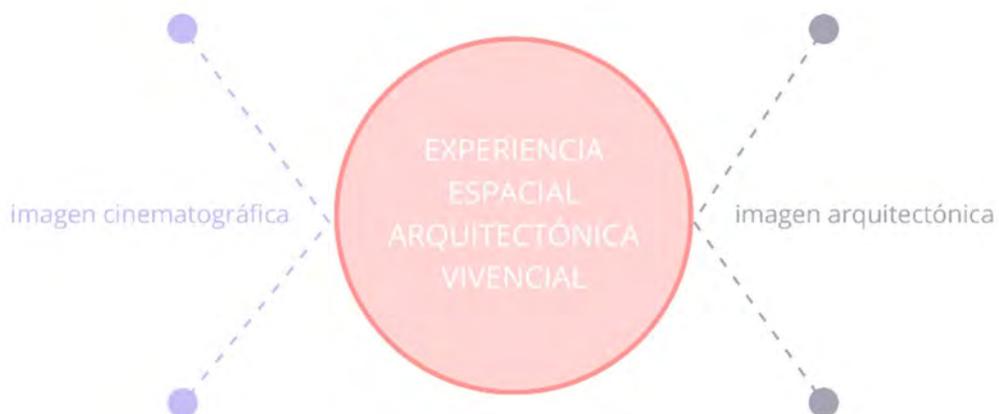


IMAGEN 6. SE PROPONE EL USO DE LA IMAGEN COMO FILTRO PARA REVISAR LA APROXIMACIÓN DE CADA DISCIPLINA A LA EXPERIENCIA ESPACIAL. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

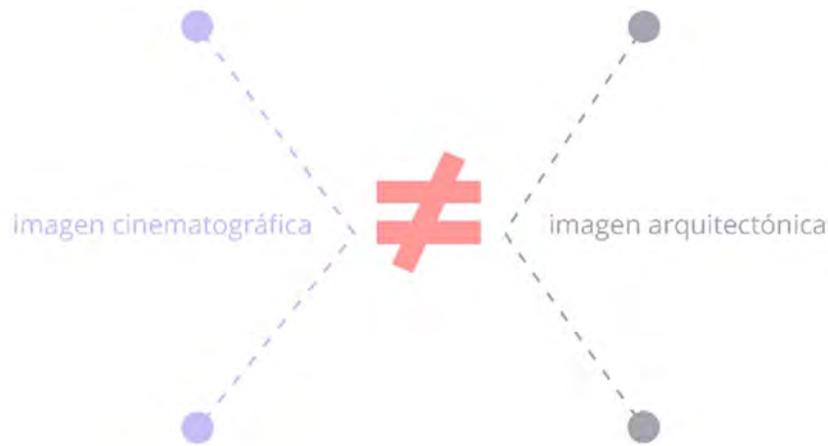


IMAGEN 7. LAS IMÁGENES PRESENTAN CARACTERÍSTICAS QUE LAS DIFERENCIAN DEPENDIENDO DEL ÁMBITO DONDE SE INSERTAN.
ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

Este acercamiento a la imagen cinematográfica también provoca preguntarse si ambas perspectivas difieren abismalmente o si existirá algún aspecto en común entre ellas. Ahora bien, es importante no olvidar lo competente a tratar en el presente trabajo es la reflexión sobre el campo del diseño arquitectónico. Por consiguiente, abrir el panorama a lo cinematográfico y a su imagen se hace con el objetivo de saber si:

¿Es posible repensar la noción del espacio que se muestra en la imagen arquitectónica a través del estudio de la idea de espacialidad que representa la imagen cinematográfica?

Con esto se puede decir y aclarar que el propósito de la presente investigación dista mucho de buscar determinar o llegar a un entendido generalizado sobre qué es el **espacio**. Dado que encuentro demasiado ambicioso o inclusive imposible pretender definirlo de manera absoluta. Más bien busca criticar y generar una postura reflexiva sobre los supuestos acerca del papel del diseño arquitectónico y la actividad del arquitecto respecto a la forma en que se ha manejado el asunto del **espacio** en su campo de conocimiento. De modo que se pueda ampliar la perspectiva y salir del paradigma en el que el gremio se ha instalado cómoda e inconscientemente.

Y como resultado surgen las dudas de si **¿El espacio es algo propenso a ser diseñado?**
¿Existen implicaciones de la condición del espacio en la imagen cinematográfica que puedan incidir en la percepción conceptual del mismo en el campo del diseño arquitectónico?

1.5 La imagen como recurso intermediario de conocimiento: imágenes materiales e imágenes imaginarias

Ante este panorama, y para el desarrollo del trabajo considero necesario aproximarse a los beneficios que supondría acercarse a la imagen como herramienta para generar reflexiones. A pesar de que históricamente sus cualidades y valía como recurso se han demeritado en el ejercicio de generar conocimiento. Incluso considerándosele como agente ajeno o dañino a la razón humana. Y aun actualmente se mantiene arraigada en cierto grado la postura excluyente que asume al discurso verbal como única forma válida de pensar o razonar.²²

En respuesta ha surgido una nueva forma de afrontar la situación, y la generación de estudios que buscan reivindicar a la imagen ha ido en aumento. Pensar la imagen como un medio relevante y aportador de conocimiento significa un avance importante para tratar de superar el paradigma logocentrista en el que a pesar de todo seguimos inmersos. Y, permite admitir la razón discursiva y verbal no es la única razón humana posible y válida.²³ Por lo tanto, al existir otro tipo de aproximaciones, se abre la posibilidad de que la razón pueda ser también imaginaria.²⁴

Actualmente se han desarrollado variedad de estudios relacionados a la imagen, los cuales buscan redireccionar la manera en la que se ha valorado. De manera que se pueda reconocer su capacidad de desempeñar funciones importantes en contextos epistemológicos.²⁵ Por ejemplo la disciplina académica denominada *Bildwissenschaft*, “ciencia o estudios de la imagen. La cuál se originó en los años 90 en el ámbito germano parlante. Cuyo objetivo es integrar en un marco común las disciplinas orientadas a la imagen,²⁶ así como “[...]estudiar y mostrar las posibilidades cognitivas antes subvaluadas que están en las representaciones no verbales.”²⁷

Desde ese enfoque se han desarrollado aproximaciones en las que se han tomado en cuenta especialmente las imágenes “exhibitorias”, es decir, “[...]las superficies visibles en las que aparece algo como estando allí presente.”²⁸ Pero, es necesario aclarar que como señala uno de los principales exponentes de la *Bildwissenschaft*, Gottfried Boehm, el término alemán *Bild* puede

²² Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 21

²³ Ibidem 24

²⁴ Ibidem 116

²⁵ Linda Baéz. “Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol XXXII, n° 97 (2010), 159

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36919259007>

²⁶ Roberto Rubio. “El lugar de la fenomenología en el debate de la reciente filosofía de la imagen” *Veritas*, n°33 (septiembre 2015), 90 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732015000200005>

²⁷ Phail Fanger y Elsie Mc. “La imagen como objeto interdisciplinario” *Razón y palabra*. N°77 (agosto-octubre 2011), 4 http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%203a%20parte/44_McPhail_V77.pdf

²⁸ Roberto Rubio. “El lugar de la fenomenología en el debate de la reciente filosofía de la imagen” ...90

hacer referencia tanto a los aspectos **materiales** como **inmateriales** de la imagen e incluye un sentido de producción y conformación.²⁹

Y, aunque es pertinente explicar la separación entre material e inmaterial que se lleva a cabo para diferenciarlas, en realidad esto se hace el fin de facilitar su explicación. Como señala Hans Belting “[...] el «dualismo» que separa esas dos clases de imágenes es únicamente una construcción artificial”.³⁰ Pero en realidad no son más que dos facetas o modos de ser de un mismo asunto: lo imaginal.³¹ Por ende, aunque el enfoque de este trabajo presenta una clara tendencia de recurrir al uso de la imagen material como herramienta de conocimiento, resulta imposible prescindir y es absolutamente necesario abordar también su aspecto inmaterial.

Las imágenes materiales también han recibido el nombre de imágenes sensibles. Son aquellas que dependen de un soporte físico para manifestarse y ser percibidas por el ser humano. Son de diferentes tipos y presentan diferente naturaleza, ya que “[...] cualquier cosa, cualquier acción, cualquier ente humano o animal puede fungir como imagen”³² Básicamente, son cosas las cuales al entrar en contacto con nosotros se convierten en objetos, a los cuáles además se les ha asignado gran variedad de usos y valores. Tienen un carácter objetivo que adquiere esa condición al ser un fenómeno constituido a través de las representaciones que se forma el sujeto.³³

Esa materialidad es gracias a la cual la imagen se vuelve un objeto visible, tangible, transformable, multiplicable. Es decir, son imágenes que se pueden tocar, mirar, medir, fragmentar, exhibir, ocultar, copiar, reproducir, etc. Lo que les permite ser accesibles al ser humano; por ejemplo, las imágenes son visibles porque son visuales. Ante esto cabe decir, pese a que existe una clara tendencia a primar la visibilidad. Es importante recordar, aunque en mayor parte las imágenes materiales se presentan como sensibles-visuales. Simultáneamente, también presenta otras dimensiones, y al mismo tiempo pueden ser: sensibles-táctiles, sensibles-sonoras o sensible-olfativas.³⁴

Estas imágenes al manifestarse como realidad sensible y poseer una presencia material, serían útiles para conocer o pensar las demás cosas, ya sean materiales o no.³⁵ Como apunta Jaques Aumont en su libro “La imagen” al atender a la pregunta de **¿Para qué se utiliza la imagen?** Una de las funcionalidades posibles que la imagen posee, y la que se considera relevante en este trabajo, es su modo epistémico. En donde se considera al poseer la capacidad de **aportar**

²⁹ Ana García. “Lógica(s) de la imagen” en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011) 36

³⁰ Hans Belting. *Bildfragen, Die Bildwissenschaft im Aufbruch*. (München: Fink, 2007) en Ana García, “Lógica(s) de la imagen” ... 36

³¹ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 133

³² Ibidem 127

³³ Ibidem 125-128

³⁴ Ibidem 126, 127

³⁵ Ibidem 23

informaciones, principalmente visuales, acerca del mundo, permitiría a su vez abordar el conocimiento de aquel mundo que muestra.³⁶

Por otro lado, también existen imágenes inmateriales, imaginarias o no sensibles. Las cuales son subjetivas al formarse en la individualidad interna de un ser humano. Y si bien es popular la creencia de que estas imágenes son “mentales” y de alguna manera se guardan en nuestra cabeza como una suerte de compendio de fotos. Tal vez es momento de poner esta postura en duda. Las **imágenes no sensibles** son producto de la imaginación. Y ésta se lleva a cabo no sólo cuando se piensan y evocan esas márgenes inmateriales, sino cuando además se piensa con ellas.³⁷

Y si bien, parece hasta un punto razonable decir que estas imágenes no sensibles se forman a partir de percepciones procedentes de la experiencia del sujeto con su entorno, o incluso con imágenes de tipo sensible.³⁸ De modo que éstas fungen como modelo base y referencia para poder conformarlas. En consecuencia, insertarse en las tradiciones racionalistas y empíricas, donde se propone al interior de la mente se almacenan imágenes visuales de las cosas externas con las que hemos convivido, no suena del todo convincente.

Y tal vez sea más productivo empezar a tomarlo como lo plantea Gastón Bachelard, según quien la imaginación se trata de “[...] facultad de deformar las imágenes suministradas por la percepción y, sobre todo, la facultad de librarnos de las imágenes primeras, de cambiar las imágenes”³⁹ Ya que el sujeto no se adhiere absolutamente a lo real, es un sujeto activo consciente de sí mismo, e imaginar se puede tratar como la trascendencia que hace del dato sensible que se le aparece. De modo que la imaginación se asuma como activa y trascendental, y deje de asumirse como facultad pasiva. Y así se de paso a imágenes posibles⁴⁰ en donde se doten de sentido a los datos sensoriales.

A todo esto, es pertinente especificar existe una diferencia circunstancial entre imaginar y ver. Ver conlleva el acto relacionado a las imágenes materiales visuales; mientras que imaginar se relaciona a las imágenes no visuales.⁴¹ Al decir que las imágenes de la imaginación no son visuales, nos referimos a que estas más bien son “[...] representaciones esquemáticas que traducimos a términos visuales, táctiles, olfativos, etc.”⁴² Pero ante esto, cabe señalar que, si bien estas imágenes al carecer de soporte material, no son **visuales**, lo que significa que no se puede acceder a ellas mediante el sentido de la vista, si son **visualizables**. Es decir, tienen la posibilidad y potencialidad de ser traducidas a imágenes visuales sensibles.⁴³

³⁶ Jaques Aumont. *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992), 84

³⁷ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 148

³⁸ *Ibidem* 170

³⁹ Gastón Bachelard. *El aire y los sueños*. (México: Fondo de cultura económica, 2006), 9

⁴⁰ Roberto Castillo. “La imaginación creadora en el pensamiento de Gastón Bachelard.” *Revista Filosofía. Universidad de Costa Rica*. XXVIII, (1990): 66,67

⁴¹ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 148

⁴² *Ibidem* 185

⁴³ *Ibidem* 236

Además, cabe aclarar el hecho de carecer de soporte físico y material no significa que no sean reales. En otras palabras, a pesar de esas características, si tienen una existencia en el mundo. Según Aron Gurwitsch, hay formas de realidad producidas por la imaginación, las cuales, aunque carezcan de medios tangibles, poseen un papel en la vida efectiva de los sujetos al incorporarse a su existencia efectiva. Y Maurice Merleau-Ponty las valora del mismo modo que a una imagen material como una realidad auténtica, pero subjetiva; incluso ambas imágenes, tanto sensibles y no sensibles, pueden llegar a considerarse objetos de conocimiento u observación.⁴⁴

Aunque es necesario señalar, que a pesar de poder caracterizar a la imagen de la imaginación como subjetiva, debido a que su existencia nunca es ajena, siempre depende del sujeto o sujetos que la producen. El producirse personalmente por cada ser humano en su individualidad, no significa que su existencia se limite a ser exclusivamente privada. Más bien constantemente está en combinación con las imágenes sensibles. Las cuales conforman el suelo común para que aquello que se imagina adquiera sentido socialmente. Y permiten poder compartir y relacionar las imágenes imaginarias propias con las de otros sujetos⁴⁵: *“Todo acto imaginario implica la relación entre más de un sujeto que imagina, así se realice en la soledad.”*⁴⁶

De modo que se puede decir que, aunque las imágenes no sensibles tienen una tendencia a la subjetividad, éstas presentan una indudable dimensión intersubjetiva. Es necesario sean compartidas socialmente se les dé sentido colectivamente a través de la convención de significados que todos puedan entender.⁴⁷ Por lo tanto *“Las imágenes sensibles y las imágenes imaginarias son formas simbólicas convencionales.”*⁴⁸ No se trata de una cuestión de reproducción visual, sino de representación, por lo cual su similitud con la apariencia visual de las cosas o personas es eventual.⁴⁹

Es así que la imaginación funge como *“[...] mediadora y conciliadora de las funciones racionales del sujeto”*⁵⁰ Al recibir datos externos sensibles, los cuales posteriormente unifica en conceptos. Lo que entonces deja a pensar que sin imaginación el conocimiento no sería posible. Al tomar todo esto en consideración, entonces la imagen imaginaria, a diferencia de lo que se suele pensar, se puede asumir como *“[...] una vía legítima de conocimiento o como modalidad compleja del pensamiento.”*⁵¹

Estas aproximaciones ayudan a identificar que ambas imágenes, materiales e inmateriales se correlacionan constantemente de diversas maneras: al mirar una imagen visual ésta se compara con las imágenes no sensibles que hemos generado a lo largo de nuestra existencia y experiencia; y cuando imaginamos una imagen es ineludible relacionarla a una

⁴⁴ibidem 149,192

⁴⁵ibidem 192

⁴⁶ibidem 191

⁴⁷ibidem 186,192,193

⁴⁸ Ibidem 185

⁴⁹ibidem 185

⁵⁰ Ibidem 165

⁵¹ibidem 23

imagen física, ya sea como recuerdo, de percepción presente o como proyección al futuro. De modo tal que lo invisible e invisible son inseparables.⁵²Por lo tanto, la imagen podría considerarse como un fenómeno cíclico que se retroalimenta a si mismo constantemente.

Al final, si nos damos cuenta, como se indicó al inicio del apartado, plantear que algo sea totalmente material o inmaterial, es decir objetivo o subjetivo, se trata de una postura relativa. Y si bien nos ayuda a abordar la complejidad que el tema de la imagen conlleva, también es necesario reconocer la existencia de esa correspondencia entre ambas condiciones. Mediante la cual se genera una inter-subjetividad: las imágenes no están ni dentro ni fuera de nosotros, sino entre nosotros, interna y externamente simultáneamente.⁵³Recurrir a la imagen material y a sus enunciados visuales, permite evidenciar cómo son algunos aspectos del mundo; por lo tanto, pasaría a ser un medio que nos ayudaría conocerlo y comprenderlo. Asimismo, es necesario reconocer la existencia de procesos mediante los cuales es posible trasladar una imagen imaginaria a medios que la conviertan en una que sea material. Lo cual me ha llevado a pensar **¿Es eso lo que ocurre en la práctica del diseño arquitectónico?**

Podemos notar la imagen es un medio de comunicación y representación presente en todas las sociedades humanas. Pero, aunque sea universal, de acuerdo al contexto donde se encuentre esta siempre particularizada.⁵⁴ Asumir a la imagen como representación implicaría que lo que proporciona no sean datos neutros que emitan conocimiento confiable. Sino un sistema de representaciones que pasan por la razón humana y de sus teorías para interpretar el mundo.⁵⁵ Razón por la cual, es prudente mencionar NO se recurre a las imágenes visuales por el supuesto de que son una manera segura de conocer el mundo al mostrar fidedignamente las cosas tal como son.

Además, la episteme permite preguntarnos acerca del “[...] mundo y nuestra forma de conocerlo: ¿cómo conocemos lo que es?, ¿por qué son como son las cosas?, ¿cómo se distingue la verdad de la no verdad?⁵⁶ Aunque pienso es prudente señalar el lugar de la imagen no se encuentra en un lugar físico concreto, sino que está precisamente en el ser humano. ⁵⁷ De modo que también conducirían a la profundización del conocimiento acerca de él mismo. ⁵⁸ Finalmente, la razón por la que las imágenes tanto materiales como imaginarias significarían un recurso basto y aportador para recurrir a él como medio de reflexión se debe a que presentan un par de particularidades: por un lado, ambas ayudan a **explicar y exponer** ideas, y por el otro ayudan a **organizarlas, aclararlas o formarlas**.⁵⁹

⁵²Ibidem 187

⁵³Ibidem 189

⁵⁴ Jaques Aumont. *La imagen...* 138

⁵⁵ Fernando Zamora. "Imagen epistémica, imagen gnóstica", *Eikasía, Revista de Filosofía*. año V, n°33 (julio 2010), consultado el 3 de agosto de 2021, <http://www.revistadefilosofia.com> 101

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ Hans Belting. *Antropología de la imagen*, (Buenos Aires/Madrid: Katz, 2007) en Ana García "Lógica(s)..." ... 36

⁵⁸ Ana García Vargas "Lógica(s) de la imagen" ... 36, 37

⁵⁹ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 69

1.5.1 Aproximaciones a las nociones de imagen y de representación

Si bien hasta el momento se ha hablado de imagen y representación como sobreentendidos. Considero importante para efectos de esta investigación especificar y aclarar a que se están refiriendo estos términos. Para empezar a tratar el tema de la imagen es posible remitir a algunos vocablos que le referencian. Entre ellos encontramos la palabra *eikón* de griego que significa “representación de una cosa existente”. O el término latín *imago*, originalmente empleado en la Antigua Roma para referirse a una máscara de cera del rostro de los difuntos que se exponían en el *Forum Romanum*.⁶⁰ Entonces, podríamos creer que hablar de imagen implica hablar de representación: “*Las imágenes son signos y, por lo tanto, representaciones que nos remiten a otra cosa, que se refieren a algo.*”⁶¹

De modo tal que existiría una relación entre lo presente y lo que está representado, es decir de lo que se encuentra ausente: “[...] *la representación es un proceso por el cual se instituye un representante que, en cierto contexto limitado, ocupará el lugar de lo que representa.*”⁶² Y la imagen podría ser lo que en alemán se denomina *Ersatz*, un “sustituto” del original, ya sea de los objetos o las realidades representadas.⁶³ Al seguir este ejemplo, y según lo utilizado por Gadamer, podemos recurrir a la lengua alemana para establecer y diferenciar distintos enfoques que conlleva la noción de representación a través de la especificación de cuatro términos.

Por un lado, encontraríamos: *Stellvertretung o Representation* que refiere a la sustitución sígnica o espacial; también está *Vorstellung* que se trata de una representación mental, interna e inmaterial; *Darstellung*, el cual remite a una representación sensible, física o material; y, por último, *Gegenwartigung o Vergegenwartigung* que expone una representación en sentido temporal de trasladar algo al presente como una repetición temporal de una presentación. Para entenderlas mejor revisemos más detenidamente a qué aspectos se refiere cada una de ellas y algunas de sus especificidades que pueden ser útiles:

- ***Stellvertretung o Representation- Representación espacial***

En este sentido la representación es entendida en términos sígnico-simbólicos. Perspectiva desde la cual la representación es sustitutiva. En la cual “[...] *algo es la imagen de otra cosa, o la representa, cuando puede estar en su lugar, debido a que puede sustituirla.*”⁶⁴ Es decir, funge como mediador o intermediario al ocupar, tomar o estar en lugar de algo más.

⁶⁰Arnold Wilhelm. *Enciclopedia de psicología*. (Bechtermünz, Augsburg, 1996) 963

⁶¹ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen*. (México: ENAP, 2007), 107

⁶² Jaques Aumont. *La imagen*, (Barcelona: Paidós, 1992) 108

⁶³ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen*... 112, 114, 118

⁶⁴ *Ibidem* ...271

Según Ernest Cassirer las cualidades físicas de esos elementos sensibles, es decir, los objetos, adquieren sentido al verse unidas y contrastadas con cualidades no físicas.⁶⁵ De manera que los objetos sensibles se convierten en imágenes. De las cuales su contenido no está en lo que son inmediatamente, más bien reside en lo que expresan mediatamente. Se trata de una modalidad donde resulta de mayor **relevancia la función, incluso por encima del nivel de semejanza** que pueda tener con lo que busca representar.⁶⁶ Por lo tanto, la representación no es una réplica, no es obligatorio que se parezca al motivo. Más bien *“El criterio de valor de una imagen no es su parecido con el modelo, sino su eficacia dentro de un contexto de acción.”*⁶⁷

- **Vorstellung- Representación inmaterial**

Desde este enfoque, podemos distinguir la existencia de imágenes y representaciones no sensibles. Es decir, aquellas que carecen de un soporte material. Lo que las convierte en no visibles; aunque eso no se reduce sólo al campo de lo visual. Mejor dicho, son imperceptibles mediante la capacidad sensorial del ser humano, por ejemplo, los sentidos del olfato o el tacto. Con esta representación el ser humano es capaz de representarse algo a sí mismo.⁶⁸ Sin embargo, al respecto existen algunas suposiciones que vale la pena aclarar: aunque por lo general a estas imágenes se les concibe como internas, ya que se cree proceden de una capacidad interior capaz de formar “representaciones mentales” de aquello que se encuentra en el exterior. Sería prudente aclarar y enfatizar los objetos no son representados tal cual internamente, y tampoco se reducen a una supuesta capacidad mental.

Quizá sería más adecuado decir todo objeto es intencional y se relaciona por actividades de la conciencia. Por lo que su valor no es absoluto y depende tanto de su presencia objetual externa como de su pretensión *ante y para* la conciencia que se tiene de él. Por ello el ser humano más allá de ser un ser pensante o representante, se implica intencionalmente en el mundo y *“[...]ya no hay interioridad ni exterioridad alguna. Sólo hay un tejido intencional que es indisolublemente, el de la conciencia y el del mundo.”*⁶⁹ En consecuencia, no hablaríamos de una dicotomía entre objetividad y subjetividad. Más bien, la existencia de la **representación inmaterial es colectiva e intersubjetiva**. Esta entre nosotros al dársele sentido a través de la convivencia e interacción entre personas.⁷⁰

- **Darstellung -Representación material**

Se puede pensar la representación material como la exteriorización de la representación inmaterial: es la imagen visible y física *“[...]que sirve para poner en contacto a una persona con las*

⁶⁵ Ernest Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas* (1923) 37-45 en Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 271

⁶⁶ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen* 271, 272, 274

⁶⁷ Ernest Gombrich. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (Titivillus: Epub,2020), 120

⁶⁸ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen* 147, 279

⁶⁹ Joseph María Bech. *De Husserl a Heidegger: la transformación del pensamiento filosófico*. (Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona,2001),54

⁷⁰ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen* 275,281

demás, para comunicarlas entre sí.”⁷¹ Ya que establece un medio que funge como vehículo de exposición de un contenido específico a través de una representación sensible y perceptible para el ser humano⁷²: “La “esencia” de la imagen es definida como «una manifestación de aquello que es representado” por ella»”⁷⁴. Además, la fuerza representativa de la imagen proviene de su ocasionalidad, ya que es creada para una situación determinada. Condición que a su vez le confiere a la representación una intencionalidad.

Para facilitar la comprensión del traslado de lo inmaterial a lo material, Zamora encuentra viable referir a Valeriano Bozal y su clasificación de las representaciones. Según la cual, las representaciones **materiales** son las que fijan la presentación perceptiva, a través de procedimientos plásticos o gráficos. Es decir, vuelven físicas a las representaciones perceptivas de orden psicológico, sujetas a leyes de percepción y convenciones socioculturales mediante las representaciones **cognoscitivas** que fungen como condición de la relación sujeto-realidad para la construcción de imágenes de representación. Por consiguiente, **la representación consiste en la organización del mundo fáctico en figuras que realiza el ser humano**⁷⁵ Así la representación “[...] es producto de la subjetividad, pues las cosas son traducidas o convertidas a figuras y adquieren significado cuando los sujetos las miran; sólo entonces pasan a ser «algo».”⁷⁶

Esa significación se da a partir de un “horizonte”, es decir el contexto determinado colectivamente, donde se ve inserta una persona. Éste permite discernir si algo es una u otra cosa. Y simultáneamente las mismas imágenes visuales constituyen un horizonte figural que permite determinada figura se reconozca como determinada cosa por todos los sujetos. Por ende, cada persona perdería su mirada y perspectiva individual al integrarse en un modo de ver consensual. Gracias a eso, las representaciones materiales son legitimadas y normalizadas; y en esa certificación colectiva consiste su manera de dar conocimiento.⁷⁷ Ya que, al ser reconocidas de manera general, establecen un suelo común de información.

Al pensar que la representación material es un medio el cual permite la comunicación entre seres humanos que comparten un mismo contexto mediante un elemento sensible, podría ser productivo remitirnos a la consideración de “juego” realizada por Gadamer. En donde se vale del idioma alemán para exponer sus ideas. Ahí se destaca el verbo **spielen**, el cual posee diferentes significados, entre los que se encuentran: **jugar, actuar y ejecutar**⁷⁸ (situación que se repite con **play** en el idioma inglés). Entonces, esto deja a pensar cualquier acción de carácter

⁷¹ Ibidem 279

⁷² Ibidem 115, 275, 279, 285

⁷³ Alian Janik y Stephen Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*, (Madrid: Taurus, 1983) 20-23. En Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...*75

⁷⁴ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...*286

⁷⁵ Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas* (Madrid: Visor, 1987) 19,20 en Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...*283-284

⁷⁶ Ibidem 283

⁷⁷ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen* 284

⁷⁸ Ibidem 287

performativo implicaría jugar. Ya que aparentemente, todas denotan actividades que al llevarse a cabo implican interpretar y sobre todo **representar**.

Asimismo, expone el juego emerge a través de los jugadores, pero aun así es independiente de ellos; conlleva que éste se juegue así mismo: él es su propio sujeto. Por ende, el juego se autorrepresenta. Aunque, debemos considerar toda representación es gracias a su posibilidad de ser representada “para alguien más”; se da por abrirse a un espectador que le es externo. De ese modo, el juego da un paso para convertirse en un proceso medial. A este cambio se le denomina: “**transformación en una construcción**” o “transformación en una configuración sensible” (*Verwandlung ins Gebilde*), es decir en una **obra física**.⁷⁹

Por lo tanto, “[...] cuando el juego humano se transforma en cosa sensible, es porque se convierte en una representación.”⁸⁰ De forma tal que la obra se puede ver como una pieza ejecutada para representar algo; es una manifestación de lo que se juega. Y consecuencia el juego se transformaría en una construcción; se convierte en **Gebilde**⁸¹: una configuración, formación ya hecha y consolidada, materia conformada según un modelo. Lo cual inevitablemente refiere a aspectos físicos, sensibles y materiales, así: “*El jugar es siempre un representar [Darstellen]*».”⁸²; cuando se representa algo se pone en juego.

Aunque cabe mencionar, según el mismo autor, la representación no se limita sólo a la materialización de conceptos o ideas. En ella existe relación entre la **Bild** (imagen) con su correspondiente **Urbild**⁸³ (proto imagen, arquetipo) no únicamente a nivel copia (**Abbild**). De modo que la representación no es sólo “parecerse a algo”, sino que se une esencialmente a lo que busca representar; y lo representado conlleva un «incremento en su ser». *Bild* no se separa de lo que representa, participa en ello. Y lo representado realmente se manifiesta en la representación. Así que en resumen **Darstellung** no se refiere a una mera repetición o reflejo, involucra el conocimiento de lo esencial de aquello que busca representar.⁸⁴

- **Gegenwartigung o Vergegenwartigung- Representación temporal**

En la representación temporal es importante especificar que desde esa perspectiva no únicamente algo se presenta (*Gegenwartigen*). Sino que implica el **hacer presente** o presentificar (*Vergegenwartigen*) algo: “*La representación presentificadora consiste en producir cada vez el objeto, en re-producirlo.*”⁸⁵ Para hacer esto más evidente podemos remitirnos a la anteriormente mencionado por Gadamer: el representar comprende poner en juego, actuar, ejecutar,

⁷⁹ Hans Gadamer. Verdad y método. (Salamanca: Ediciones Sígueme,2003), 145,151,152

⁸⁰ Fernando Zamora. Filosofía de la imagen 288

⁸¹ Se relaciona con el verbo bilden-formar y el sustantivo Bild-imagen, figura Puede traducirse como obra, creación, producto, imagen, estructura, construcción, conformación o configuración

⁸² Ibidem 287

⁸³ Son las imágenes primigenias y originarias que contienen la materia representativa del organismo, prototipos y arquetipos. Son pre-representaciones pre pensantes desde las cuales la afección despierta la representación

⁸⁴Ibidem 115, 285, 286

⁸⁵ Ibidem 290

escenificar o interpretar una obra. Esto se realiza en un presente permanente, pero cada vez que nuevamente se vuelve a ejecutar es re-presentada.

Esto querría decir que cuando una obra se ejecuta, se realiza únicamente en el presente y al concluir esa presentación queda en el pasado: “[...] *la obra es sólo durante el presente de su ejecución.*”⁸⁶ Y cuando nuevamente se vuelve a presentar, más bien está siendo reproducida y re-presentada al traerse al presente una vez más. Podemos encontrar en la obra musical un buen ejemplo de ello al tomar en cuenta que “*La experiencia original del tiempo no es de una sucesión, sino de un tránsito continuo, de un flujo.*”⁸⁷

La música tiene el mismo carácter de ser algo que fluye al existir en un presente inaprehensible y fugaz. Lo más permanente es el mismo flujo del sonido, no cuenta con una presencia a la cual sea posible aferrarse: “*En cada instante brota un nuevo presente que rechaza el primero y al que a su vez empuja el siguiente.*”⁸⁸ Me atrevería a decir, para escucharla resulta necesario desprenderse de lo que ha escuchado antes para avanzar a lo siguiente. Debido a que “*El instante presente conserva en sí el instante que acaba de deslizarse al pasado, y este instante el precedente y así sucesivamente.*”⁸⁹

⁸⁶ Ibidem 290

⁸⁷ Ludovic Robberechts. *El pensamiento de Husserl*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968), 14

⁸⁸ Ibidem 14

⁸⁹ Ibidem 13

1.5.2 El cuadrante de la representación y su uso como herramienta de contraste

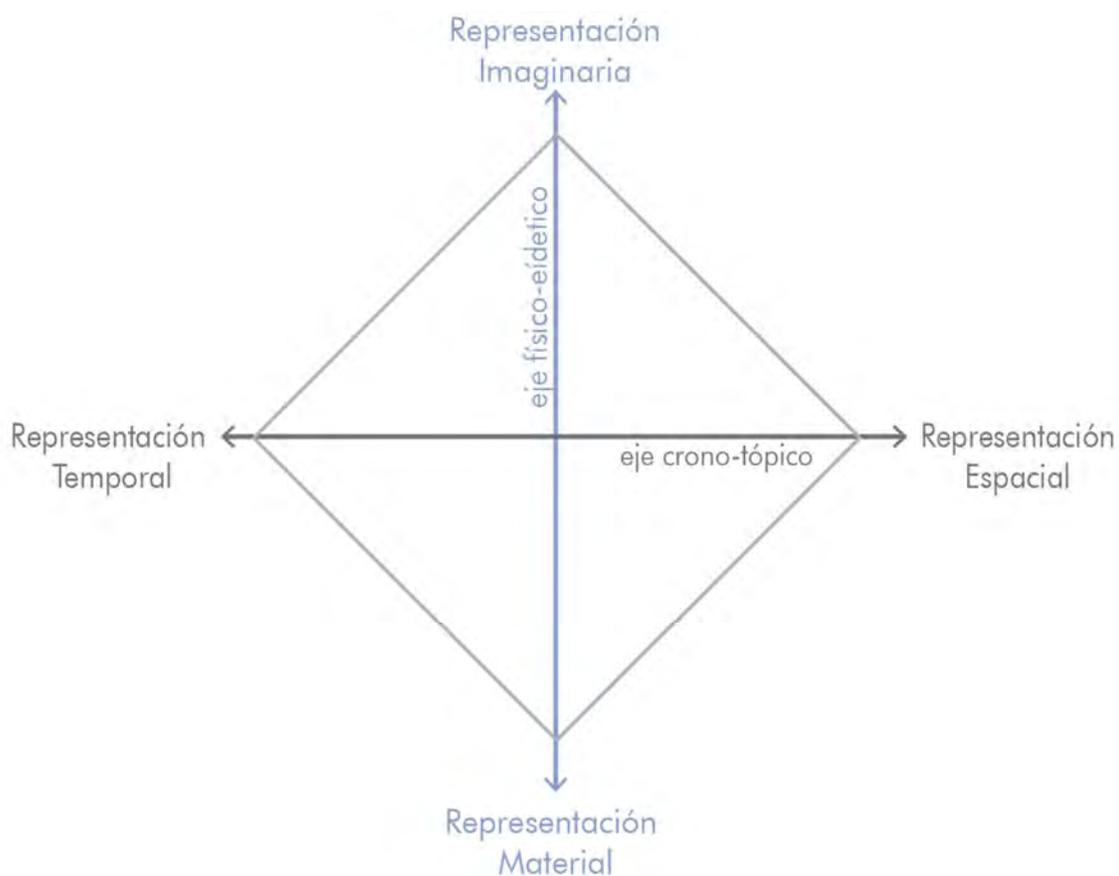


IMAGEN 8. ESQUEMA DEL CUADRANTE DE REPRESENTACIÓN PROPUESTO POR FERNANDO ZAMORA EN SU TEXTO FILOSOFÍA DE LA IMAGEN, EL CUAL SE COMPONE DE DOS EJES: FÍSICO-EIDÉTICO Y CRONO-TÓPICO.
FERNANDO ZAMORA

Una vez hecha esta especificación, es prudente aclarar de que no se trata de cuatro diferentes formas de representar. Más bien el reconocimiento de estas cuatro facetas es una manera de aproximarse a entender la complejidad de un solo fenómeno: la **representación**. En otras palabras, la representación es un fenómeno que en general al ofrecer un representante, permite ver “por delegación” una realidad ausente.⁹⁰ Para explicar este proceso complejo, es posible recurrir a una esquematización propuesta por Fernando Zamora denominada “**Cuadrante de la representación**”. En donde toman lugar las cuatro variantes o modalidades de representación antes mencionadas y el cual se compone y organiza por un par de ejes:

En primer lugar, es posible detectar la presencia de un **eje físico-eidético** el cual va de la representación material a la inmaterial. En donde lo sensible y lo no sensible se complementan.

⁹⁰ Jauques Aumont. La imagen... 111

Es decir en un extremo se encuentra el **adentro, lo privado y subjetivo** y del otro está el **afuera, lo público y objetivo**. Y ambos concurren gracias a la intersubjetividad. Ya que “*Toda representación material (por ejemplo, una película) genera representaciones imaginarias y a la vez es producto de éstas; toda representación imaginaria (por ejemplo, un sueño) proviene de representaciones materiales o las genera.*”⁹¹

Por otra parte, de la representación temporal a la espacial se encuentra un **eje temporo-espacial o crónico-tópico**. Que por un lado presenta el **ahora** del tiempo, el cual a su vez conlleva el **antes** del pasado y el **después** del futuro. Y por el otro muestra el lugar o sitio desde la perspectiva en donde indica el **aquí** de lo presente y el **allá** de lo ausente. Dos aspectos que condicionan la existencia del ser humano en el mundo.⁹²

Estas modalidades se relacionan entre sí dinámicamente más allá de las relaciones axiales antes descritas. Por lo cual las representaciones no se limitan a situarse permanentemente en un mismo modo; es más, hay la posibilidad de que se dé el traslado de una faceta a otra. A su vez es fundamental reconocer usualmente una misma representación se conforma por dos o más de estas dimensiones. De ahí que proponer la existencia de una representación donde únicamente se presente una de las variantes de manera pura sería altamente cuestionable.

Al tomar todo lo anterior en consideración, puedo decir la función del Cuadrante de Representación no es limitar o encasillar a las representaciones o imágenes dentro de una clasificación específica. Más bien permite abrir la posibilidad de detectar, si bien estos cuatro aspectos forman parte de un todo, existe predominación de alguna o algunas de las facetas. Lo cual es relevante, ya que Identificar esta situación significaría dar un paso más en la caracterización de las representaciones e imágenes a las que se planea recurrir en el desarrollo de esta investigación.

Para el desarrollo de este trabajo tomé la decisión de retomar dicho Cuadrante de representación. Pero propongo su uso se haga a modo de plano cartesiano. En donde se conservan los ejes físico-eidético, que va de las representaciones imaginarias a materiales y el crono-tópico de las representaciones temporales a espaciales. Los cuales dan como resultado a su vez otros 4 cuadrantes o subcuadrantes: de la representación imaginaria-temporal, de la representación imaginaria espacial, de la representación material temporal y la representación material-espacial. Asimismo, he señalado con flechas en ambos sentidos que cada una de las representaciones tiene la posibilidad de trasladarse a las tres restantes.

⁹¹Fernando Zamora. Filosofía de la imagen... 268

⁹² Ibidem 269

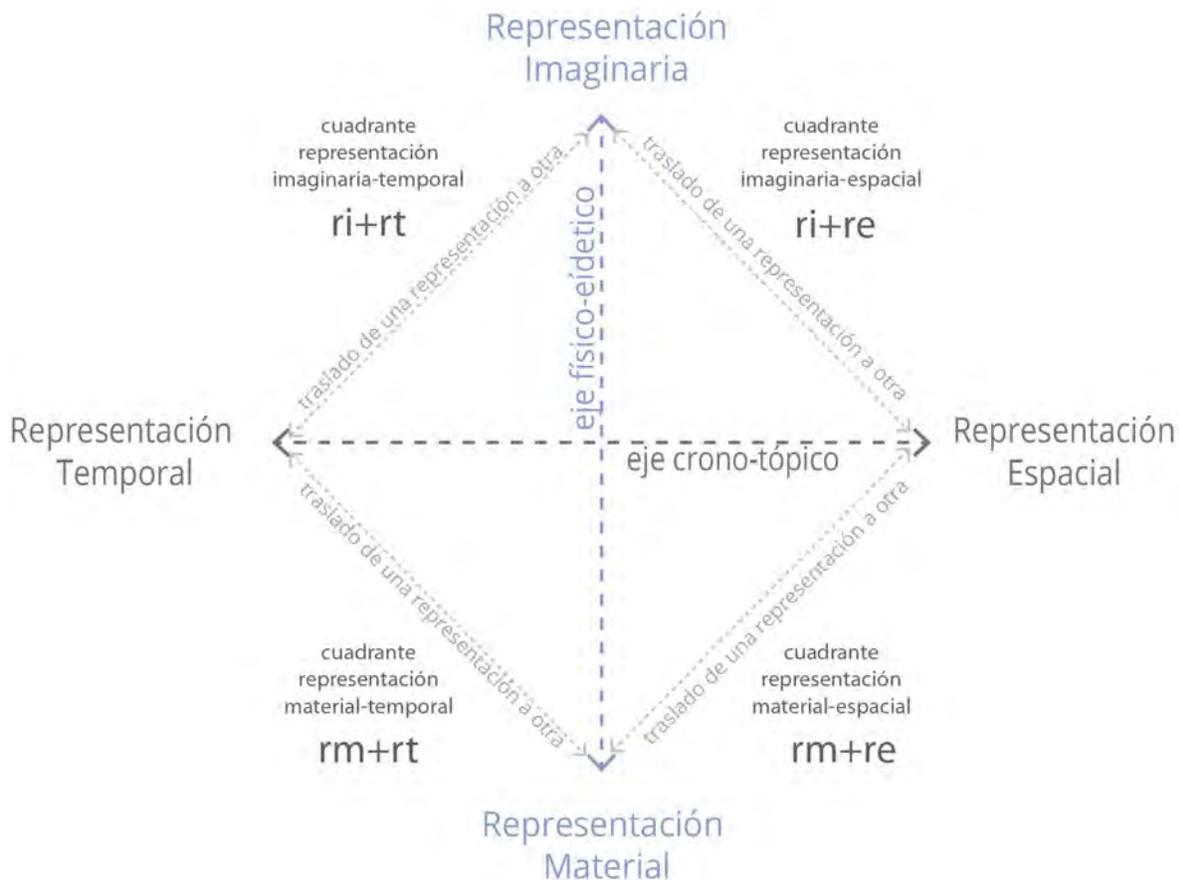


IMAGEN 9. SE HA RETOMADO EL CUADRANTE DE LA REPRESENTACIÓN COMPUESTO DE CUATRO SUBCUADRANTES PARA CONTRASTAR LAS IMÁGENES ARQUITECTÓNICAS Y CINEMATográfICAS.
 FERNANDO ZAMORA, INTERVENCIÓN KARLA PÉREZ

Esto lo he hecho con el propósito de ubicar en que parte del Cuadrante de la Representación se encontrarían los tres aspectos sobre los cuales se busca indagar en la investigación: la **experiencia vivencial de la espacialidad**, la **imagen proyectivo-intencional arquitectónica** y la **imagen cinematográfica**. Lo que permitiría detectar en cuál de los 4 subcuadrantes estaría cada una de estas imágenes. Así como ubicar y comparar que tan cercanas o que tan lejanas son entre sí.

Para llevarlo a cabo planteo se pueden emplear los ejes a modo de coordenadas para ubicar hacia donde muestran tendencia. Aunque es importante recordemos todas las imágenes presentan aspectos en mayor o menor medida de las representaciones imaginaria, material, temporal y espacial. De modo que el Cuadrante de la Representación fungiría como una herramienta de apoyo para contrastar la aproximación que han hecho las imágenes cinematográficas y arquitectónicas respecto al **fenómeno de la espacialidad**.

Índice de imágenes

- Imagen 1. Arquine se ha posicionado como uno de los medios de comunicación más populares en el gremio arquitectónico. Arquine. 24
- Imagen 2. En la plataforma se encuentra un video cuyo propósito era invitar al congreso nº14 de arquine que llevó por título "Espacio." YouTube..... 26
- Imagen 3. La publicación "lo mejor de lo mejor. Arquitecturas mexicanas, 2001-2010" de arquine se trata de un compilado de obras representativas del siglo xxi en donde resalta el uso de la noción de espacio. Arquine 27
- Imagen 4. A través de un grupo de Facebook tuvo lugar un debate donde se abordaba la relación del espacio con la arquitectura. Facebook..... 32
- Imagen 5. En la página de archdaily se publicó un artículo titulado "what's architecture? according to our readers". Archdaily 33
- Imagen 6. Se propone el uso de la imagen como filtro para revisar la aproximación de cada disciplina a la experiencia espacial. Elaboración Karla Pérez..... 40
- Imagen 7. Las imágenes presentan características que las diferencias dependiendo del ámbito donde se insertan. Elaboración Karla Pérez..... 41
- Imagen 8. Esquema del cuadrante de representación propuesto por Fernando Zamora en su texto filosofía de la imagen, el cual se compone de dos ejes: físico-eidético y cronotópico.Fernando Zamora 52
- Imagen 9. Se ha retomado el cuadrante de la representación compuesto de cuatro subcuadrantes para contrastar las imágenes arquitectónicas y cinematográficas. Fernando Zamora, intervención Karla Pérez..... 54

2

**De la noción abstracta del espacio al
fenómeno de la espacialidad en la
experiencia humana**



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.

Capítulo 2. De la noción abstracta del espacio al fenómeno de la espacialidad en la experiencia humana

Antes de hablar de **espacio** dentro del ámbito de lo arquitectónico, cabe mencionar generalmente, esto puede implicar ciertas complicaciones. Aunque de inicio se piense esta palabra es una polisemia; es decir, un término al que se le han adjudicado diferentes significados. Más bien no existe un convenio de qué se refiere cuando se usa. A eso se suma que su uso se extiende a diferentes ámbitos y no se limita al campo de lo arquitectónico o lo cinematográfico. Y en cada uno de ellos se ha caracterizado de manera muy distinta. Entonces no es posible asegurar exista un entendimiento absoluto y generalizable acerca de qué es, qué indica o de qué se habla cuando usamos la palabra **espacio**.

A pesar de que el objetivo que se busca con esta investigación dista mucho de querer llegar a una definición la cual determine concretamente lo que es el **espacio**. Resulta necesario revisar lo que se ha propuesto a lo largo del tiempo desde diversas áreas de estudio, y no limitarse únicamente la propia, es decir lo arquitectónico. Con la finalidad de desarrollar una perspectiva más amplia y establecer un marco de referencia para identificar cuál es la incidencia y pertinencia de la noción de **espacio** en el campo del diseño arquitectónico. El cual a su vez también ha desarrollado su propio y particular punto de vista respecto a este tema. Aunque, aparentemente esas creencias no se han puesto mucho en cuestionamiento o reflexión crítica.

Es así que he distinguido existen gran variedad de aproximaciones hechas desde distintos enfoques. Y a pesar de que tradicionalmente se ha adoptado lo que las llamadas ciencias naturales u objetivas han planteado al respecto. Pero también hay otros campos y corrientes de pensamiento donde se han desarrollado otro tipo de nociones, por ejemplo, la fenomenología. De modo que, hacer ese traslado de perspectiva significaría un cambio de perspectiva importante y sugerente que valdría la pena tomar en consideración.

2.1 Entendimiento del espacio

“Hay suficiente **espacio**”, “Dar **espacio**”, “Dejar un **espacio**” “Cabe en ese **espacio**”, “Quita **espacio**”, “Queda poco/mucho **espacio**”, “El **espacio** es... grande, pequeño, cómodo, abierto, cerrado, adecuado... etc. Éstas son solo unas pocas frases que ejemplifican la manera en la que la palabra **espacio** es usada en la cotidianidad. Las cuales denotan que aparentemente, y sin saber si es para bien o para mal, el uso indiscriminado de esta palabra no es un problema limitado únicamente al ámbito arquitectónico.

Esta situación también ocurre y se repite continuamente en nuestra vida diaria. El periodista y escritor inglés Robert Fisk en su artículo titulado “Necesitare **espacio** para recuperarme de este crimen lingüístico” reflexiona y entra en crisis por la sobreexplotación del término. Donde nos deja saber no está seguro ni sabe muy bien que es lo que se intenta decir cuando dicha palabra es empleada. Y a lo largo de su texto nos expresa la frustración y confusión que le causa haya sido utilizada como si fuese sinónimo de diversos asuntos, como: oportunidad, salón, corredor, habitación, edificio, lugar, momento y lapso.

Esta situación le ha llevado a preguntarse si “[...] *es una especie de palabra clave del genio; un indicio de su “pensamiento elevado” que hace que quien la usa parezca educado, al día, plausible, filosófico e impresionante.*”¹ El planteamiento de este autor permite ejemplificar la forma en que en nuestra cotidianidad usamos esta palabra indeterminadamente como comodín para señalar infinidad de cosas y situaciones. Y, aunque se mencione frecuentemente, no se tiene muy en claro lo que significa. Por ello queda en duda: ¿El espacio es algo que se ocupe? ¿Es una cualidad? ¿Se le pueden atribuir características propias e intrínsecas que lo describan y digan cómo es? ¿Cuenta con la agencia y capacidad de ser algo que puede “darse”? ¿Es algo tangible y medible para referirnos de esa manera respecto a él?

Al tomar esto en consideración, todo indicaría inevitablemente uno de los primeros puntos que es necesario abordar es atender al cuestionamiento de ¿Qué es el **espacio**? O, mejor dicho, ¿Qué es lo que hasta ahora se ha entendido como **espacio**? ¿Qué lo conforma y de qué manera lo hace? ¿Cómo se caracteriza? Y aunque, como se mencionó anteriormente, no se busca determinar absolutamente lo que es el **espacio**. El fin de plantearse estas preguntas corresponde al propósito de profundizar y conocer lo que se ha propuesto sobre esta temática. Y con ello generar un entendimiento propio, pero esta vez éste se sustenta en algo más que únicamente vagas creencias o suposiciones.

¹ Robert Fisk. “Necesitaré espacio para recuperarme de este crimen lingüístico” La Jornada (México). 30 de abril de 2011. <https://www.jornada.com.mx/2011/04/30/opinion/026a1mun>

De la etimología de la palabra

Espacio, es una palabra que proviene del latín *spatium*, derivada de una raíz indoeuropea vinculada a *spē* «expandirse, prosperar», que a su vez se cree pueda estar relacionada con la raíz griega *σπάω* «spáo», yo tiro, tirar, o atraer. La cuál se plantea para hablar de la posible materia, terreno o tiempo que separa a dos puntos específicos, y que es medido a partir de un punto de referencia dado. Y en consecuencia se ha usado para hablar acerca de relaciones que se dan en dos dimensiones: la temporal y la física. (Ésta última identificada en razón de términos materiales y tangibles.)



IMAGEN 1. EL ESPACIO SE HA EXPLICADO A TRAVÉS DE PUNTOS DE REFERENCIA. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

Ligada a esta misma etimología, también se le ha entendido como el “Área o expansión la cuál esta libre o no está ocupada”. Que corresponde a otra raíz a la que también se le ha vinculado y que del mismo modo también proviene del latín: *patēre* «estar abierto». Si tomamos esto en cuenta, entonces aparentemente el **espacio** no es sólo aquello que existe entre dos elementos. Sino que, además cuenta con la característica de poder estar desocupado.



IMAGEN 2. TAMBIÉN SE CONSIDERA COMO LO QUE SE ENCUENTRA ENTRE DOS PUNTOS DE REFERENCIA. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

Es así que este primer acercamiento, parece indicar que hablar de **espacio**, implicaría la referencia a una relación entre dos o más elementos. Y también da el indicio de que se trataría de un fenómeno que sólo se puede dar en la existencia de la convivencia entre esas variables. Y señala un aspecto que tal vez resulte relevante en este ejercicio que se hace para aproximarse a la cuestión del **espacio**: la cuestión de la ubicación en donde se sitúa un objeto o materia respecto a algo ajeno a sí mismo.

2.2 El problema del espacio: La ubicación y relación con los objetos como medio para abordar el espacio

Al parecer el filósofo italiano Nicola Abbagnano tenía presente la complejidad que significa aproximarse al término **espacio**. De hecho, en su Diccionario de Filosofía plantea una manera peculiar de abordarlo, al señalar que alrededor de esta noción originan tres problemas. O, más bien en sus palabras “ordenes de problemas”, los cuales identifica como:²

- El problema acerca de la naturaleza del **espacio**
- El problema de la realidad del **espacio**
- El problema respecto a la estructura métrica del **espacio**

Pero ya que el tercero y último se refiere más bien a asuntos incidentes en la geometría, sólo se centra en los dos primeros. Es así que, en un inicio, plantea hablar de la **naturaleza del espacio** se refiere a su concepto propio y a la naturaleza de la exterioridad. Lo cual apunta a lo que haría posible una relación extrínseca entre objetos. Mientras que el problema de la **realidad del espacio** implica la perspectiva desde la cual se aspira a entender cómo se dan las relaciones entre los objetos. A través de la propuesta de tres tesis: la de su realidad física, la de su subjetividad la que propone el **espacio** es indiferente al problema de la realidad.

Profundizar en ambas perspectivas ha permitido darme cuenta que cuando se habla de **espacio** como generalidad, no se hace referencia a algo concreto y estable. Más bien se trata de un concepto que ha evolucionado y cambiado a lo largo del tiempo. Y que depende del enfoque o disciplina donde se desarrolla cada aproximación. Acercarse a ellas ayudaría a reconocer el contexto que tiene de base el término y a contrastar como se ha modificado y transformado su entendimiento.

² Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1986)435

2.2.1 La naturaleza del espacio

Con base en lo planteado por Abbagnano, considero una manera prudente de comenzar a profundizar sobre el **espacio** es revisar cómo se ha supuesto se compone su naturaleza. Lo cual se da a través de la identificación de distintas maneras en la que se ha planteado éste es capaz de relacionarse con “objetos que le son ajenos.” Así, en primer lugar, está el **espacio** como **cualidad posicional de los objetos** materiales en el mundo. En otras palabras, como lugar en donde es identificable la posición de un cuerpo entre otros.

Es lo que en términos aristotélicos se conoce como “*El límite inmóvil que abraza a un cuerpo.*”³ Un aspecto importante a señalar al respecto, es que desde esta postura la idea del vacío no existe, porque el **espacio** únicamente se da en la existencia del objeto material. Lo cual converge con el concepto platónico del **espacio** donde se identifica con la materia. Postura que posteriormente sería retomada por René Descartes, quien la aceptó según sus propios términos de geometría. Y declaró para él no existía diferencia entre **lugar** y **espacio** a los cuales considera idénticos. Aunque, distingue entre **estar** y **ocupar**: el primero se usaría para decir algo se sitúa de manera determinada respecto a otros cuerpos, mientras que ocupar implicaría que su forma y dimensiones puede llenar el **espacio**.

Otra aproximación relevante es la de Leibniz, la cual manifiesta su desacuerdo con las posturas newtonianas según las cuales: “*Si el espacio es una propiedad o un atributo [...] debe ser la propiedad de alguna sustancia [...]*”⁴ Al introducir la idea de que el **espacio** es algo **relativo** como el tiempo y lo concibe como el orden de las coexistencias. Ya que el **espacio** señalaría la posibilidad del orden de las cosas existentes simultáneamente como un conjunto. A pesar de que realmente no incide o influye en ellas y sus maneras de existir.

Immanuel Kant congeniaba con esa postura al menos hasta 1768, cuando en su escrito “Acerca del primer fundamento de la distinción de las regiones en el espacio” argumentó es insuficiente asumir al **espacio** como orden de coexistencias. Dado que la región donde se ordenan las cosas no consiste ni se presupone según la posición que tiene cada cosa respecto a otra. Sino en la relación del sistema de esas posiciones con lo que nombra **espacio** cósmico absoluto.⁵ De esta primera revisión de la naturaleza del **espacio** como la posición de los objetos respecto a otros, valdría la pena resaltar un par de aspectos: por un lado, evidentemente la noción de la visión posicional no se ha abandonado y se ha presupuesto en otras teorías. Además, categorías como lugar o región como forma de particularizar su significado ha sido una práctica constante perpetuada hasta nuestros días.⁶

³ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*...435

⁴ *Ibidem*...436

⁵ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*...436

⁶ Blanca Ramírez y Liliana López. *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. (México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, 2015) 21

Por otro lado, la segunda manera de entender la naturaleza del **espacio** es como **continente de todos los materiales**; es decir, como si de un recipiente se tratara. Y a diferencia de la idea anterior, se sustenta en la existencia del **espacio vacío e infinito**. Teorema y concepción planteada por Demócrito, asumido por Epicuro y compartida por los estoicos. Aunque, con la perspectiva aristotélica fue dejada de lado hasta el Renacimiento. Cuando Telesio afirmó puede considerarse como infinito e incorpóreo y planteó la posibilidad de un **espacio vacío**, porque:

*[...] debe poder ser el **receptáculo de cualquier cosa**, de modo tal que, sea que las cosas estén en su interior o que se alejan de él. Permanezca idéntico y acoja con prontitud todas las cosas que se le suceden y que, al mismo tiempo, sea tan grande como lo son las cosas que en él hallan lugar⁷*

Esta premisa se recuperó en el ámbito científico por Isaac Newton, quien exponía la posibilidad de un **espacio absoluto** “[...] por su propia naturaleza, sin relación a algo externo, es siempre igual e inmóvil.”⁸ Lo que significaría el **espacio** existiría como contenedor pese a no contar con algún elemento dentro de él. El cual daría pie a la existencia de un **espacio relativo**: la dimensión móvil o la medida del **espacio absoluto** determinado por nuestros sentidos a través de su posición respecto a los cuerpos. Pero, pese a incorporar la idea del **espacio relativo** con la dimensión móvil, éste aún está a disposición de dicha absolutidad. Así que “[...] **espacio absoluto y relativo son idénticos en forma y tamaño, pero no son siempre numéricamente los mismos.**”⁹

Esa teoría fue generalmente admitida como cierta por la física, hasta lo propuesto por Albert Einstein. Cuyo planteamiento constituye la última manera para abordar el tema de la naturaleza del **espacio** planteada **como campo**. Que se trata de la concepción que ha prevalecido en la física contemporánea. Einstein retorna al punto de vista del **espacio** como posición o lugar al considerar la **relatividad espacial**. Ante lo cual argumenta el **espacio físico** posee tres dimensiones para el movimiento de los objetos, cuyas posiciones son señaladas y caracterizadas por tres números; que se convierten en cuatro al verificar un hecho.

De modo que “A todo hecho corresponden cuatro números determinados y un grupo de cuatro números corresponde a un hecho determinado.”¹⁰ Es decir, se agrega una cuarta dimensión: la coordenada temporal. Así el mundo de los hechos conforma un continuo cuatridimensional Y Se deja atrás el sistema rígido y fijo. Ya que el **espacio** sería el campo donde se presentan los fenómenos físicos. Los cuales se explicarían mediante los cambios en la estructura métrica de éste. Y si se prescinde de él, no existe nada, ni si quiera el vacío. En otras palabras, el campo sustituye como concepción unitaria a la materia y al **espacio**.¹¹

⁷ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*...436

⁸ Isaac Newton, *Principios matemáticos de la Filosofía natural* (1687)

⁹ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*...437

⁹ Ibidem 437

¹⁰ Albert Einstein y Leopold Infeld. *La física, aventura del pensamiento* (Buenos Aires: Losada, 1943) 217

¹¹ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*...438

2.2.2 La realidad del espacio

Por otro lado, en cuanto al problema de la realidad del **espacio** se han propuesto tres soluciones para afrontarlo: la tesis de la **realidad física** o teológica del **espacio**, la tesis de la **subjetividad** del **espacio** y la tesis del **espacio indiferente** al problema de la **realidad o irrealidad**. La primera propuesta se apega a las propuestas tradicionales; y ya fuese que el **espacio** se entendiera como lugar o posición o como recipiente. Se creía en su realidad como un elemento o condición del mundo o “atributo de Dios”.

Esta postura se mantuvo a lo largo del tiempo, desde pensadores como Platón y Aristóteles y logró trascender hasta el siglo XX. Donde se localiza la última acepción a dicha perspectiva. Cuando el filósofo británico Samuel Alexander en 1920 en su libro “*Space, Time and Deity*” aseguró el espacio y el tiempo serían la sustancia del universo y de Dios. Los cuales tendrían entre sí la misma relación que tienen cuerpo y espíritu. Por tanto, el **espacio** sería el cuerpo de toda realidad. Asimismo, la perspectiva de la subjetividad del **espacio** inició con el filósofo Thomas Hobbes. Quien lo define como la imagen de lo que existe en cuanto existente. Es decir, en cuanto se considera su aparecer fuera del sujeto imaginante.¹² Y posteriormente George Berkeley indicaría la acepción del movimiento no implica exista un **espacio absoluto** distinto del percibido con los sentidos y relacionado con los cuerpos. Es imposible prescindir de nuestro cuerpo. El cuál al moverlo libremente se dice “hay **espacio**”, y si existe resistencia, entonces “hay un cuerpo”.

Por tanto: “[...]no se puede suponer que la palabra **espacio** represente una idea distinta de cuerpo y movimiento.”¹³ Sin cuerpo no hay movimiento, y por ende tampoco **espacio**.¹⁴ Con base en ese presupuesto David Hume propuso que no podemos concebir la existencia del **espacio** como la del vacío: en la ausencia de algo visible o tangible. Estas posturas provienen del empirismo. Las cuales asumen al **espacio** como subjetivo al reducirlo a una idea de sensaciones. A ellas se les opone la subjetividad trascendental del **espacio** planteada por Kant. Donde éste es tratado como una condición de las percepciones sensibles. Y no es un concepto ni una percepción, sino una “intuición a priori o pura: la condición de toda intuición externa.”¹⁵ El **espacio** al ser una representación necesaria a priori que funge como base a las intuiciones externas, debe ser considerado como “[...] condición de la posibilidad de los fenómenos, no como una determinación dependiente de ellos, y es una representación a priori en la que se basan necesariamente los fenómenos externos.”¹⁶

Y, por último, la tercera alternativa: el reconocimiento de que el **espacio** no es real ni irreal. Lo cual se da principalmente debido al surgimiento de las geometrías no euclidianas. Las

¹² Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*...438

¹³ George Berkeley. *Principios del conocimiento humano*. (Folio, Libera los Libros), 91 <http://www.heortiz.net/ampaga/berkeley.pdf> consultado el 15 de agosto de 2021

¹⁴ Ibidem 90,91

¹⁵ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*...439

¹⁶ Immanuel Kant. *Crítica de la razón pura*, (Taurus) 44 <http://www.unizar.es/departamentos/filosofia/documents/kant-critica-de-la-razon-pura-ribas.pdf> consultado el 15 de agosto de 2021.

cuales han provocado las respuestas para atender la cuestión del **espacio** propuestas a través de la geometría euclídiana se asuman como provisionales y parciales. Por lo tanto, sugieren cierta imposibilidad para resolver el problema y lleva a la postura que prescinde de él. Y desde esa perspectiva se afirma las aproximaciones científicas sugieren un esquema geométrico particular para describir un campo determinado de los fenómenos.¹⁷

Pero, pese a que se suele exaltar el punto de vista donde se apela que el ámbito científico ofrece cierto grado de “exactitud.” Y los argumentos anteriores demuestran, que, aunque aún existe cierta tendencia por posturas más bien objetivistas asumidas con una supuesta superioridad. Resulta que después de toda la revisión, dicha supremacía es relativa y el problema por atender la noción del **espacio** continúa abierto y no nos da respuestas suficientes. Entonces ¿El espacio es algo real o irreal? ¿Existirá alguna otra manera para abordar este problema?

¹⁷ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía...*439

2.3 La noción y la condición del espacio por parte de la profesión dentro del campo disciplinar del diseño arquitectónico

Como se explica a lo largo del primer capítulo, se nota la noción de **espacio** ha sido un recurrente que parece ser inevitable dentro del ámbito arquitectónico. Y la revisión de esas creencias ha sido uno de los primeros pasos para tomar conciencia acerca de la importancia que aparentemente se le ha conferido a este término en el campo del diseño arquitectónico. En donde se le ha asumido como un elemento esencial y circunstancial para llevar a cabo el ejercicio profesional arquitectónico. Pero, es momento de empezar a dudar de dichos supuestos y cuestionar ¿Por qué se ha pensado de esa manera? ¿De dónde provienen esas conjeturas? ¿Qué tan certeras podrían ser?

En primera instancia, es el mismo arquitecto quien se ha instalado cómodamente en dichas creencias y ha asumido sin ápice de duda que eso del **espacio** es algo pertinente en el ambiente en donde se desenvuelve. Al pensar es un elemento fundamental para realizar su quehacer. Postura que reafirma a través de sus propias expresiones y aseveraciones, algunas de las cuales denotan particular inspiración con frases tan románticas como lo dicho por el arquitecto Antonio Fernández Alba en su discurso con motivo de su recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando:

[...] el **espacio** puede llegar a ser el lugar tangible donde se hace realidad el poema arquitectónico [...] y que la finalidad última del «proyecto de la arquitectura» debe estar destinado a imaginar el lugar, construir el **espacio** y hacer posible y elocuente la belleza en el discurrir de la vida.¹⁸

También, antes que él, el francés Auguste Perret atrevidamente señaló: “La Arquitectura domina el **espacio**, lo limita, lo cierra y lo delimita. Tiene el privilegio de crear lugares mágicos, enteramente obra del espíritu”¹⁹, y que “Móvil o inmóvil, todo lo que ocupa el **espacio** pertenece al dominio de la arquitectura.”²⁰ Incluso llegó a proponer que aparentemente la palabra **espacio** por sí misma parece ser lo suficientemente contundente y válida para definir y contestar la también problemática pregunta de ¿Qué es la arquitectura?

Ya que al menos desde su muy particular punto de vista: “La arquitectura es el arte de organizar el **espacio**. Y esto se expresa en su construcción.”²¹ Postura que converge y guarda cierta similitud con las de otros arquitectos “de renombre”. Por ejemplo, el anteriormente mencionado

¹⁸ Antonio Fernández. *Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura. (geometría del recuerdo y proyecto del lugar)* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.)9

¹⁹ Auguste Perret. “Contribución a una teoría de la arquitectura” *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*. Nº7 (2002), 160. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4019068>

²⁰ Auguste Perret. “Contribución a una teoría de la arquitectura” ... 160

²¹ Auguste Perret. “Contribución a una teoría de la arquitectura” ...160

Phillip Johnson, con su polémica frase: “La arquitectura es el arte de desperdiciar el **espacio**.”²² O Louis Kahn, para quien “La arquitectura es la estudiada construcción de **espacios**. La continua renovación de la arquitectura proviene de la evolución de los conceptos de **espacio**”²³.

La creencia de que hablar de arquitectura es igual a hablar de **espacio** se extendió inclusive hacia otras disciplinas. Desde las cuáles también se han hecho aseveraciones acerca de lo que aparente y supuestamente es la actividad arquitectónica. La cual innegablemente se plantea ligada a cuestiones **espaciales**. Aspecto que se denota con lo expresado por el poeta y premio Nobel de literatura, Octavio Paz. Ya que, para él, así como “La música inventa al silencio, la arquitectura inventa al espacio.”²⁴

Pero ¿de dónde han surgido esas ocurrencias? ¿Qué es lo que ha desencadenado que el **espacio** sea pensado de esta manera por propios y extraños del del ámbito de lo arquitectónico? ¿Cómo es que ha llegado a considerarse es verdad? El creer esto no se debe a una mera casualidad, o sólo porque algunos cuantos individuos así lo han pensado y externado. Al indagar más profundamente sale a la luz dicho supuesto no sólo procede de perspectivas particulares y personales. Sino que ha sido respaldado a su vez en medios e instituciones, los cuales, al gozar de cierta reputación o confiabilidad, su credibilidad simplemente se suele dar por hecho.

Un buen punto de partida para comenzar a indagar de donde han provenido esas ideas, es inspeccionar y cuestionar lo que se ha manejado al respecto desde el ámbito académico. El cuál uno esperaría tendría planteamientos más concisos y argumentados. Para iniciar se puede considerar lo expuesto en el libro “*Spatial Intelligence: New Futures for Architecture*.” Del arquitecto sudafricano Leon Van Schaik. En el cual se desarrolla un capítulo el cual lleva por título “*New professionalism-new practice manifestó*”; donde el autor expresa un par de ideas que llaman mi atención:

Primero, sostiene es posible entender a las **profesiones** como productos de contratos sociales entre los especialistas en un campo y la sociedad. En donde éstos cuentan con la autonomía suficiente para **dar consejo profesional** a los demás individuos. Incluso llega a comparar a los profesionistas con jueces, al apelar que supuestamente buscan lo mejor para quién recurre a ellos. Pero, dichos “contratos” dependen de que el profesional posea la custodia de un cuerpo de conocimiento específico. Del cual tendría el deber de mantener, avanzar y actuar sobre él para beneficio de la sociedad.

Y, en segundo lugar, señala la condición del **espacio** ha logrado evolucionar y según la Teoría de las inteligencias múltiples de Howard Gardner, al convertirse en un área de la capacidad humana denominada: “**inteligencia espacial**”. La cual sería el cuerpo de conocimiento del cuál

²² Oxford Essential Quotations "Philip Johnson." editado por Ratcliffe, Susan.: Oxford University Press, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191843730.001.0001/q-oro-ed5-00005953>.

²³ Louis Kahn. “Architecture in the Tropical making of Space. The Continual Renewal of Architecture comes from Changing Concepts of Space.” *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, IV (1957), 2,3

²⁴ Octavio Paz. “Lectura de John Cage.” *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 4, no. 2 (20) (1968): 3–6. <http://www.jstor.org/stable/27932525>.

surge y se nutre la arquitectura.²⁵ Y aunque según el autor, en la práctica actual se ha fallado en ese cometido, es lo que teóricamente el arquitecto como profesionalista debería mantener bajo su custodia. Lo cual evidencia el papel fundamental que se le ha otorgado al factor del **espacio** para el ejercicio de la arquitectura y al arquitecto para supuestamente manejarlo.

También he revisado la misma cuestión desde una perspectiva más común y cotidiana: nuestra propia institución académica. Dado que también en la mismísima Universidad Nacional Autónoma de México, la “*Máxima Casa de Estudios*” ha permeado la creencia del **espacio** como factor esencial en lo arquitectónico. Lo cual se evidencia en su página web de “Oferta Académica”, donde describe a detalle el perfil de cada una de las licenciaturas impartidas bajo su administración. Dado que en el apartado dedicado a la Licenciatura en Arquitectura se indica:

*El arquitecto proyecta y construye **espacios habitables** que satisfagan las necesidades humanas y, con base en sus conocimientos, genera los ambientes idóneos para lograr un modo de vivir más pleno, más rico y más humano, que se traduce en desarrollo y bienestar para la población.*²⁶

Y no suficiente con ello, esta idea se ve reafirmada en el sitio web oficial de la Facultad de Arquitectura. En donde al revisar la sección de *Ingreso y Egreso de la Licenciatura en Arquitectura* se señala una vez que una vez concluida la formación en arquitectura: “*El egresado de esta carrera es un **profesional** que **transforma necesidades humanas concretas en espacios arquitectónicos**, donde el hombre pueda realizar y desarrollar su vida.*”²⁷

Esta perspectiva no dista mucho de los perfiles de egreso de otras instituciones de renombre como el Tecnológico de Monterrey, donde la formación de arquitectos “*Tiene como objetivo formar profesionistas que **planeen, diseñen, construyan y administren espacios arquitectónicos** y urbanos que necesita el ser humano para desarrollarse integralmente.*”²⁸ O la Universidad Iberoamericana, la cual califica al arquitecto como aquel con la competencia de “[...] **concretar espacios habitables** a nivel arquitectónico y urbano que mejoren la calidad de vida del ser humano.”²⁹

Estas posturas a pesar de porvenir de distintas fuentes y contextos, convergen en un mismo punto: plantean que el asunto del **espacio** y lo que de éste se derive es materia propia perteneciente a un ente profesionalizado nombrado “arquitecto”. ¿Entonces eso querría decir todos los que egresamos de estas magnánimas instituciones, o mejor dicho todos aquellos que ostentamos un papel que nos designa como “Arquitectos” tenemos la **habilidad, autoridad y**

²⁵ Leon Van Schaik. *Spatial Intelligence* (New York: Wiley, 2008) 184-186

²⁶ Oferta Académica UNAM, “Oferta Académica Arquitectura”, Universidad Nacional Autónoma de México <http://www.ofertaacademica.unam.mx/carreras/26/arquitectura>, (consultado el 1° de julio de 2020)

²⁷ UNAM | Facultad de Arquitectura, “Ingreso y Egreso de la Licenciatura en Arquitectura” Universidad Nacional Autónoma de México <https://arquitectura.unam.mx/ingreso-y-egreso.html>, (consultado el 1° de julio de 2020)

²⁸ Oferta Educativa. Estudios Creativos. “Arquitecto” Tecnológico de Monterrey, <https://tec.mx/es/estudios-creativos/arquitecto>, (consultado el 20 de noviembre de 2020)

²⁹ Universidad Iberoamericana. *Licenciatura en arquitectura. Plan de estudios SUJ* (México, 2012)

autonomía suficiente de mantener, avanzar, custodiar, construir, proyectar, transformar y **dar consejos** acerca del **espacio**?

Mostrar esto se hace con el propósito de evidenciar que, al contar con el respaldo de la perspectiva académica, no debería sorprendernos la gran cantidad de creencias y opiniones que hacemos los mismos arquitectos. Quienes justamente al habernos formado a través de estas presunciones y suposiciones, consecuentemente al repetirlas contribuimos a perpetuar indefinidamente el mismo esquema. Lo que provoca esos dichos sean tomados como certezas indudables y se continúe asegurando que eso del **espacio** es algo concerniente al profesional de la arquitectura.

Y vaya, todo bien hasta aquí, es decir, ¿a quién le molestaría que se le atañan tantas cualidades? El inconveniente de estas posturas, es que, aunque suenen muy bien, sólo contribuyen a seguir infiriendo que el **espacio** se vincula con la arquitectura y por ende con el diseño arquitectónico sin realmente un argumento sólido. Pero no nos dicen o explican cómo o porqué es de esa manera. Y al poner sobre la mesa preguntas como ¿Qué es lo que se entiende por **espacio**? ¿Cómo se aplica el **espacio** o en donde infiere en la arquitectura o en el ámbito del diseño arquitectónico? ¿Por qué adjudicarse algo de lo que aún no se tiene un verdadero entendido?, es cuando empiezan los verdaderos problemas.

Si recapitulamos las creencias expuestas con anterioridad, es posible percibir la ausencia de un entendido general o una convención particular que nos ayude a decir a qué se refiere entonces eso del “**espacio**”. Y cada quien lo ha considerado de la manera que mejor le parece o conviene, aunque las razones para tomarlo de esa manera nunca se aclaren. Es por eso, que he pensado que lo más prudente sería profundizar un poco más en lo que se ha desarrollado acerca del **espacio** desde la perspectiva de lo arquitectónico.

2.4 Algunas dudas alrededor del “espacio arquitectónico”

En el apartado anterior se revisó de donde surge la creencia acerca del **espacio** como elemento indiscutible y fundamental en la arquitectura y para que el arquitecto pueda ejercer su labor profesional. Pero, no se abordó ni se aclaró lo que se ha entendido por esa noción. Incluso puedo decir el problema se ha complicado aún más. Porque como si no fuera suficientemente complejo tratar de discernir a qué se refiere el término **espacio**. Aparentemente ha sido “buena idea” agregarle el calificativo de “arquitectónico”.

Pero, pese a que podríamos pensar a primera instancia la adjudicación de dicho adjetivo se ha hecho únicamente con el fin de denotar que el **espacio** se relaciona de algún modo a la arquitectura. Esta situación en consecuencia propicia se gesten aún más dudas, como: Si hablamos de un **espacio** caracterizado como arquitectónico ¿Eso conllevaría la existencia de varios y diferentes tipos de **espacios** de entre los cuales se diferenciaría uno en particular que es arquitectónico?, ¿Qué haría a un **espacio** ser arquitectónico?

Las nociones más vagas señalan el **espacio arquitectónico** refiere al lugar cuya producción es el objetivo de la arquitectura³⁰. Lo que deja a pensar el trabajo de la arquitectura es producir **espacios**. Pero ¿de qué manera lo haría? Además, ¿cómo se relaciona el **espacio** con el diseño arquitectónico? Si retomamos lo mencionado en el primer capítulo, es posible recordar se ha propuesto **el espacio** como algo susceptible a diseñarse, entonces: ¿El **espacio** caracterizado como arquitectónico sería aquel que es diseñado arquitectónicamente?

De modo tal, considero pertinente revisar lo planteado por el campo de conocimiento alrededor de la cuestión de **espacio**. Es decir ¿Cuál es la visión respecto al **espacio** y lo **espacial** que se ha desarrollado desde el punto de vista de lo arquitectónico? ¿Cómo lo ha pensado? ¿Qué lo caracterizaría? Y con todo esto se espera poder discernir que tan acertadas han sido las posturas planteadas hasta ahora.

³⁰Julián Pérez Porto y Ana Gardey. “Definición de espacio arquitectónico” Definición. de, <https://definicion.de/espacio-arquitectonico/>, (consultado el 20 de agosto de 2021)

2.4.1 Espacio como la esencia de la arquitectura

Para dar inicio, un aspecto que resulta conveniente mencionar es que el uso de la idea de **espacio** en el ámbito arquitectónico es un fenómeno relativamente nuevo. Dado que fue en el siglo XIX cuando se le consideró era materia importante. Hasta que el historiador August Schmarsow, quien buscaba un método racionalista y científico para interpretar la historia del arte, definió el estilo como un concepto **espacial**.³¹ Y él mismo aseguró en su discurso de 1894: “La esencia de la creación arquitectónica” que el **espacio (interior)** se trata de la **esencia de la arquitectura**.³² Pero, fue hasta una década después de planteada “la idea del **espacio**” que se puede decir esta postura se aceptó por los propios arquitectos.³³

De entre ellos, quien encontró válida esta manera de pensar la noción del **espacio** fue el arquitecto italiano Bruno Zevi. El cual en su libro “Saber ver la arquitectura” crítica la falta de claridad en la disciplina arquitectónica. Debido principalmente a la “horrorizante” cantidad de términos vagos usados en este campo, los cuales pocas veces se aclara a qué se refieren. Y se encargó de abordar el tema del **espacio** desde una perspectiva preponderante al plantearlo como la esencia de la arquitectura.³⁴ Incluso nombró al segundo capítulo de su texto: “El **espacio, el protagonista de la arquitectura**”, que en tono de queja inicia de la siguiente manera:

*La ausencia de una historia aceptable de la arquitectura proviene de la falta de habituación en la mayoría de los hombres para **comprender el espacio**, y el fracaso de los historiadores y de los críticos de arquitectura en aplicar y difundir un método coherente para el estudio **espacial** de los edificios.*³⁵

Es decir, da por sentado que los problemas, trabas y crisis que se experimentan para comprender el ámbito arquitectónico han sido gracias a la poca consideración dada para atender y tratar de entender la temática del **espacio**. Propuesta que continua en la misma línea de asumirlo como un elemento vital para lo arquitectónico.

Antes de continuar es necesario hacer un par de aclaraciones. Primero, he decidido respetar la manera en la que el autor maneja el concepto de arquitectura, y al menos por el momento no ahondar en la discusión acerca de qué es o de qué se trata. Y, en segundo lugar, aunque reconozco el punto de vista del autor para abordar a la arquitectura como arte, no tengo afinidad con él y encuentro más bien se trata de un supuesto altamente debatible. Pero pese a ello, considero revisar sus propuestas es aportador para la investigación porque permite acercarse a una perspectiva desarrolla a nivel teórico y no únicamente en el práctico. La cual hace el esfuerzo por explicar la incidencia del **espacio** en el campo disciplinar.

³¹ Javier Madurelo. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. (Madrid: Akal. 2008),28

³² Patricio De Stefani. “Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX” *Revista electrónica DU&P*. Volumen V n°16. Chile (2009),4.

³³ Javier Madurelo. *La idea de espacio...* 28

³⁴ Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, (España: Poseidón, 198),18

³⁵ *Ibidem* 19

Aunque de entrada es un punto de vista extremista y que no podemos tomar como verdad indiscutible, Bruno Zevi afirma es sabido que la arquitectura se distingue de otras actividades, que también considera “artísticas”, por su actuar mediante un vocabulario tridimensional que involucra al ser humano. Y se caracteriza por ser la única disciplina con la capacidad de abordar al **espacio** en toda su complejidad. A diferencia de la pintura que actúa bidimensionalmente o la escultura donde el hombre permanece exterior a ella, la arquitectura es diferente, ya que en su interior el ser humano penetra y camina.³⁶

Es así que concibe al **espacio** como el protagonista del hecho arquitectónico, la esencia substantiva de la arquitectura al tratarse de la realidad donde se concreta. Tanto así que llega a definir la arquitectura como: “[...] aquello que toma en cuenta el **espacio interior** [...]”³⁷ Y hace énfasis en señalar “[...] lo importante es establecer que todo lo que no tiene **espacio interno** no es arquitectura”³⁸ Por ende, cataloga como esculturas o plasticidades a todo aquello que no puede ser recorrido. Por ejemplo, los monumentos, fuentes, la escenografía pintada o dibujada e incluso las mismas fachadas de los edificios, los cuales desde su perspectiva no son arquitectura.

A favor de este enfoque, el cual sustenta al **espacio** como materia prima de la arquitectura, también podemos reparar en lo planteado por Geoffrey Scott en su texto “La arquitectura del humanismo”. En donde señala la arquitectura tiene supremacía en materia de valores **espaciales**:

*La arquitectura tiene el monopolio del **espacio**. Solamente ella [...] puede dar al **espacio** su valor pleno. [...] la arquitectura tiene que operar directamente con el espacio, lo emplea como material y nos coloca en su centro. También desde un punto de vista utilitario, el **espacio** es lógicamente nuestro fin, el delimitar un **espacio** es el fin de construir —cuando construimos no hacemos otra cosa que **destacar una cantidad conveniente de espacio**, cerrarlo y protegerlo—, y toda la arquitectura surge de esa necesidad.*³⁹

Si partimos de esta idea, es importante mencionar desde este enfoque se insinúa el **espacio** se manifiesta a través de lo edificado. Cuya realidad arquitectónica dista de encontrarse en cuestiones técnicas, ornamentales o personales del propio arquitecto, más bien reside en su **esencia espacial**. Pero, ¿eso que querría decir? Desde la perspectiva de Zevi, cualquier edificio, sin importar de que índole sea, se conforma por un par de elementos condicionados mutuamente. Por un lado, lo que **contiene** a la “joya arquitectónica: la envolvente (a la cuál él ha llamado “la caja de muros”). Y por el otro el **contenido** que sería el **espacio interno**.⁴⁰

Dicho **espacio interno** nace de la disposición de los elementos que circundan y delimitan “vacíos”. De modo que éste se reconoce como lo que nos circunda y nos incluye: “[...] el

³⁶ Ibidem...18,19

³⁷ Ibidem ...26

³⁸ Ibidem ...26

³⁹ Geoffrey Scott *La arquitectura del humanismo* en Bruno Zevi. *Saber ver la arquitectura...*146,147

⁴⁰Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura...* 21,22, 27,28,148

ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida.”⁴¹ Y todo lo volumétrico, plástico o decorativo debe ir en función a él. Para Zevi:

[...] lo que es necesario señalar [...] no es el límite puesto a la libertad espacial, sino esa misma libertad delimitada, definida, potenciada entre las paredes [...] es decir, los límites del espacio, los obstáculos que determinan el perímetro de las posibilidades visuales.

A su vez aclara lo **espacial** no sólo ocurre en el interior de los “**espacios cerrados**”, también se da en extensiones abiertas como la ciudad, calles, plazas, jardines, etc.⁴² Siempre y cuando existan elementos de referencia que delimiten y permitan ubicarse en medio de lo vasto de la **espacialidad indefinida**. Lo cual insinúa que todo espacio abierto, se caracteriza por los mismos elementos por los cuales emerge el **espacio arquitectónico**.⁴³

De modo tal que las edificaciones o cajas de muros constituyen y generan límites en la continuidad espacial y dan paso a la creación de dos tipos de **espacio**: “[...] los **espacios internos**, definidos completamente por cada obra arquitectónica y los **espacios externos o urbanísticos** que están delimitados por cada una de ellas y sus contiguas.” Por lo tanto, el **espacio urbano** también estaría en función de las envolventes que para el autor determinan la arquitectura. Estas aseveraciones nos permiten reconocer el papel trascendental que se le ha otorgado al asunto del **espacio** en el quehacer arquitectónico.

Y las cuales también insinúan indirectamente una propuesta sugerente: se trata de algo que surge gracias a hechos materiales como muros y cubiertas que fungen como límites. Por lo que ese **espacio** emergente sería el propósito que persigue el arquitecto. Así, a pesar de que han pasado poco más de 70 años desde que estas ideas fueron publicadas, es posible distinguir que esta concepción aun constituye el paradigma actual que rige el campo del **diseño arquitectónico**. Esto se evidencia en contenidos realizados desde una perspectiva más práctica que reflexiva del ámbito arquitectónico. Que, además suelen ser los más accesibles y constituyen las primeras aproximaciones hacia este campo disciplinar.

Es así que, cuando uno empieza a querer indagar respecto a la disciplina arquitectónica, es recurrente el uso de libros como “Arquitectura, forma, **espacio** y orden” de Francis D.K. Ching. El cuál se ha convertido en uno de los recursos más solicitados durante la formación del arquitecto. Especialmente para tratar de manera fácil, concreta, practica y sencilla muchos de los conceptos que se emplean más frecuentemente en el campo. Entre los cuales, por supuesto como se indica en el título, el **espacio** no podía faltar. Revisemos lo que tiene Ching que decir sobre esto, quien en el capítulo llamado “Forma y **espacio**” señala que:

*Es una **sustancia material** como la madera o la piedra, aunque es también un **vapor informe** en sí. Su forma visual, sus dimensiones y su escala, la calidad de su luz, todas estas cualidades dependen de*

⁴¹ Ibidem... 32

⁴² Ibidem 28

⁴³ Ibidem... 28

nuestra percepción de los **límites espaciales definidos** por elementos de forma. Cuando el **espacio** comienza a ser **captado, delimitado, modelado y organizado** por los elementos de **masa**, la arquitectura empieza a existir.⁴⁴

También expone desde el punto de vista de la arquitectura se diría que: “El tipo de **definición arquitectónica del espacio** probablemente más común y con seguridad más potente es el **producto de cuatro planos verticales que encierran completamente un campo espacial.**”⁴⁵ Respecto a esta postura, llama especialmente la atención que se proponga el **espacio** sea el “producto de...” la disposición de ciertos elementos. Pero, ¿A qué elementos se refiere? ¿Cómo se conforman?

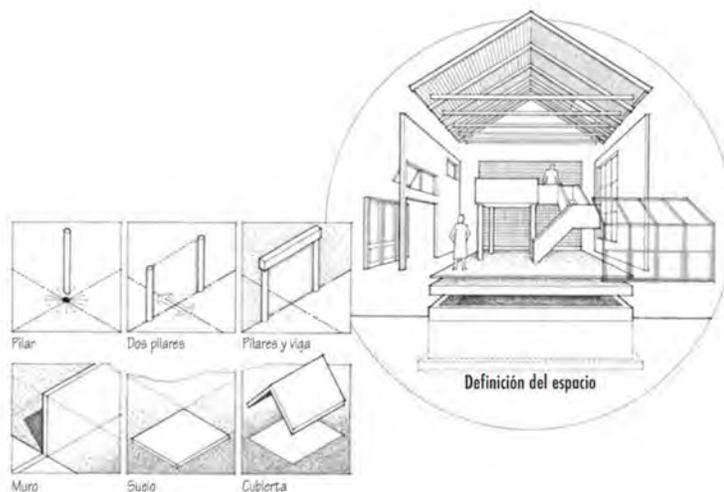


IMAGEN 3. PARA CHING, EL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA SE COMPONE POR ELEMENTOS COMO VIGAS, PILARES MUROS, SUELOS Y CUBIERTAS. TOMADO DE DISEÑO DE INTERIORES UN MANUAL. FRANCIS D.K. CHING.

Aunque no lo aborda en este mismo libro, en otra de sus obras titulada “Diseño de interiores”, el autor profundiza y es más claro al decir que es a través de la organización de los elementos geométricos: punto, línea, plano y volumen, que se puede articular y definir un **espacio**. Y en ámbito **arquitectónico** estos elementos fundamentales evolucionan y pasan a ser de tipo material y se convierten en pilares y vigas lineales, muros, suelos y cubiertas; aunque también se puede hacer a través de mobiliario.⁴⁶

También en su glosario señala otra acepción, y dice que se trata del **campo tridimensional** en el que los **objetos y acontecimiento se presentan** y guardan una **posición y dirección** relativas.⁴⁷ Por lo que es posible darse cuenta de que no sólo se trata de algo que este contenido por una serie de limitantes físicas, sino que también guarda la posibilidad de albergar otros elementos su vez. Lo cual presenta cierta similitud a la manera que se ha abordado la realidad del **espacio** en las ciencias naturales u objetivas.

⁴⁴ Francis D.K. Ching, *Arquitectura, forma, espacio y orden* (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 94

⁴⁵ Francis D.K. Ching, *Arquitectura, forma, espacio y orden...*156

⁴⁶ Francis D. K. Ching, Binggeli Corky. *Diseño de interiores un manual*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2015), 3

⁴⁷ Francis D. K. Ching, *Arquitectura, forma espacio y orden....* 93

Si ponemos atención cuidadosamente, las acepciones de Ching no distan demasiado de lo planteado por Zevi en “Saber ver la arquitectura”. Y se identifica la repetición de algunas ideas. Por ejemplo, el inevitable uso de elementos materiales como muros o planimetrías que permiten la identificación de un “interior” y un “exterior”. Lo cual apela a la existencia de una dicotomía contenido-envolvente y de un sistema de puntos de referencia, tal como como se mencionaba desde la aproximación etimológica, para delimitar y conformar lo que se ha llamado **espacio**.

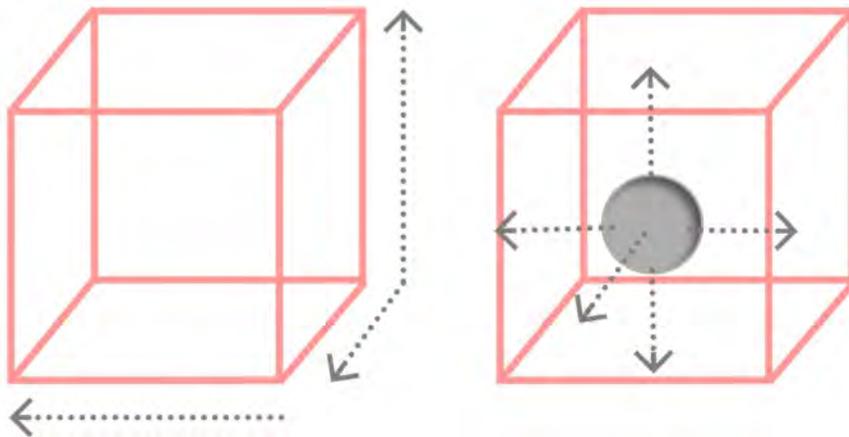


IMAGEN 4. AÚN DESDE LA PERSPECTIVA ARQUITECTÓNICA PREVALECE EL CONSIDERAR AL ESPACIO COMO TRIDIMENSIONAL, DELIMITADO Y DEFINIDO POR UNA ENVOLVENTE. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

Así, podemos intuir el **espacio arquitectónico** es aquello delimitado, contenido y referenciado a partir de esos elementos que conforman una edificación. A estas consideraciones del **espacio** en el campo de lo arquitectónico, podemos sumar lo propuesto por el arquitecto Enrique Yañez hace poco más de 20 años. Lo cual congenia y se respalda en lo identificado en el texto de Zevi respecto a la manera de entender el asunto de lo **espacial** en el campo disciplinar:

*El **espacio arquitectónico** es el **espacio artificial** creado por el hombre para la realización de sus actividades en condiciones apropiadas. El **espacio arquitectónico** requiere ser **delimitado** del espacio natural mediante **elementos constructivos** que lo configuran creándose así un **espacio interno** y un **espacio externo**, vacíos, **separados por un espacio construido**. En el **espacio externo** la arquitectura participa del ambiente en conjunción con otras obras artificiales o con elementos naturales. Venturi dice que en el encuentro del **espacio interno y el externo** está la arquitectura, definición interesante que no obstante entra en contradicción con la primacía que la teoría moderna concede al **espacio interno**. El **espacio** en la obra arquitectónica constituye la materia básica.⁴⁸*

Después de revisar estas propuestas acerca de en qué consistiría el **espacio** y contrastarlas resulta bastante inquietante darse cuenta él mismo Bruno Zevi evidencia lo lastimoso y lamentable que resulta los arquitectos asuman la arquitectura se concibe únicamente a través de lo material. Y por ende haya sido delegada a meros hechos plásticos, dado que para él:

⁴⁸ Enrique Yañez. *Arquitectura, teoría, diseño y contexto*. (México: Limusa, 1994), 34

*La arquitectura no deriva de una suma de longitudes, anchuras y alturas de los **elementos constructivos** que **envuelven el espacio**, sino dimana propiamente del vacío, del **espacio envuelto**, del **espacio interior**, en el cual los **hombres viven y se mueven** [...]”⁴⁹*

Aunque, ¿No podría decirse que en parte no es eso lo que él mismo hace a lo largo de su disertación? Exalta los elementos constructivos al mencionar que sin ellos no existe el **espacio**. Y aunque trata de dejar en claro “la verdadera esencia” de la arquitectura es lo que llama **espacio interno**, sigue otorgándole un papel preponderante a los elementos físicos. Ya que sin la presencia de elementos que funjan como referencia, barrera o límite⁵⁰a manera de **envolvente-contenedor**, es imposible emerja ese **contenido**. Pero no nos explica a profundidad en qué consiste o cuáles son sus componentes, únicamente se limita a mencionar su existencia.

Esto no nos ayuda a salir de la incertidumbre que envuelve a la noción del **espacio**. Y deja a pensar que incoherentemente le confiere al aspecto material que el autor empeña en negar, la responsabilidad de que se concrete el **espacio**. Además, no sólo por esta razón pienso que la postura de este arquitecto cae en contradicciones. Otro ejemplo de estas discordancias se da cuando en su texto menciona resulta fundamental la participación de un “espectador”, es decir: **el ser humano**. Especialmente a través de la “cuarta dimensión” entendida como tiempo-movimiento:

*El **espacio interno**, no puede ser representado completamente en ninguna forma, ni aprehendido ni vivido, sino por **experiencia directa**, es el protagonista del hecho arquitectónico. Tomar posesión del **espacio**, saberlo ver, constituye la llave de ingreso a la comprensión de los edificios.*⁵¹

Pero pese a afirmar eso, en el apartado “Las interpretaciones de la arquitectura”, donde explora diversas perspectivas que se han desarrollado acerca del campo disciplinar, deja claro que no le interesa involucrarse en lo que él describe como el “**espinoso terreno**” que conllevaría el abordar las **relaciones** que se dan en el **espacio interno**. Y deroga ese trabajo a los campos de la filosofía y la estética, y para él parece ser suficiente con afirmar y exponer la existencia de un elemento que condiciona la validez de la arquitectura al decir que “*El reconocimiento de que en la arquitectura lo que guía y tiene valor es el **espacio***”⁵²

Esto permite formar una perspectiva general de como el asunto del **espacio** se ha pensado desde la perspectiva arquitectónica. En primer lugar, aparentemente la postura que presenta la disciplina converge con el ámbito científico al asumirlo como algo fluido e infinito.⁵³Y aunque se haya propuesto principalmente que está libre de compromisos materiales, al plantear al **espacio arquitectónico** como el vacío delimitado por los elementos constructivos de la obra,

⁴⁹ Bruno Zevi. *Saber ver la arquitectura...* 20

⁵⁰ Ibidem ...28

⁵¹ Ibidem ...21

⁵² Ibidem ... 151

⁵³ Patricio De Stefani. “Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX” *Revista Electrónica. Diseño, Urbano y Paisaje*. Vol. V, nº16 (Chile, 2019), 10,21

eso pierde sentido. Y tal como lo planteó Salvatore Vitale en su texto “*L'estetica dell'architettura e altri scritti*” el **espacio** pasa a considerarse como si fuera un ente tangible y objetual:

*[...] puesto que la forma **arquitectónica**, al contrario de la forma geométrica que es abstracción pura, tiene siempre algo de concreto y material, el **espacio concebido** en función exclusivo de ella— y casi en cierto sentido engendrado por ella— **adquiere** también él un **carácter de materialidad**.⁵⁴*

Esta acepción como se ha evidenciado, constituye el panorama actual de la noción por parte del arquitecto. Lo cual se denota al afirmar se trata de algo que puede construir, diseñar, manipular y concretar. Y como si no fuera poco con esto, dicho pensamiento se reafirma con el declarado desinterés por atender la premisa que señala la relación con el ser humano como un aspecto trascendental para hablar del **espacio**.

Y es que si supuestamente éste sólo puede ser aprehendido a través de la experiencia personal y directa ¿No sería importante para el arquitecto preguntarse cómo se da esa interacción? Ya que inconsistentemente al rehusarse a considerar o profundizar más al respecto, y al sugerir al **espacio**, al **contenedor** y al **ser humano** como si fuesen elementos ajenos entre sí, niega la supuesta importancia que tiene este último en su conformación. Y aunque el profesional de la arquitectura se haya empeñado en decir que lo material no es lo más importante, irónicamente únicamente sigue preocupándose sólo por las condiciones físicas y tangibles de dicha envolvente.

⁵⁴ Salvatore Vital. *L'estetica dell'architettura e altri scritti*, en Bruno Zevi. *Saber ver la arquitectura...*169

2.4.2 El espacio arquitectónico, lo espacial y el diseño arquitectónico

Hasta ahora es posible darnos cuenta tratar el tema del **espacio** es más complejo de lo que parece. Y como bien señala José Ricardo Morales en el apartado “Concepción espacial de la arquitectura” de su libro “Arquitectónica”. Y aunque parezca en la actualidad el campo arquitectónico presenta un auge del “**espacialismo**” para explicar su labor, la realidad es que se trata de un término cuyo uso generalizado y aceptación universal sin rigor ha generado que quienes lo empleen no sepan con certeza “[...]de que tratan cuando de **espacio** se trata”⁵⁵

A lo largo del tiempo diversos autores han desarrollado distintos discursos donde se manifiesta el **espacio** se relaciona intrínsecamente a la arquitectura, tal como se mostró con el ejemplo de Zevi. Cuya postura coincide con la perspectiva de August Schmarsow y Alois Riegl quienes conciben a la arquitectura como “formadora de **espacio**” (*Raumgestalterin*). Y asimismo distinguen la existencia de un **espacio interno-cerrado** dado por un contorno que lo separa de un **espacio externo**.⁵⁶ Y aunque se ha normalizado la creencia de que el **espacio** es la esencia de la arquitectura, en realidad no se ha mostrado interés en señalar qué es lo que caracterizaría y distingue al **espacio arquitectónico**.

Como se ha identificado, el término se ha empleado en la cotidianidad en infinidad de situaciones y campos de conocimiento adjetivándose de distintas maneras. Pero hasta ahora no se ha especificado cual distintivo la inscribe y vincula con el contexto de la arquitectura. Entonces queda en duda si entonces existen distintos tipos de **espacio** o si sólo se les ha agregado un adjetivo para distinguir desde cual perspectiva se está considerando un mismo aspecto. Para intentar afrontar esta situación y su relación con el ámbito vale la pena retomar la pregunta **¿Qué haría arquitectónico a un espacio?** Morales propone que para llegar a entender el **espacio** caracterizado como **arquitectónico** es necesario preguntarnos **¿Qué hay que hacer en el espacio para que sea o haya arquitectura?**⁵⁷ Es decir, identificar cuál es el fin previo al cual se destina. Ante lo cual señala:

*El ser de la arquitectura es un ser para; de ahí que el ser y el haber de la arquitectura supongan y requieran, previamente, un hacer, pues el **espacio arquitectónico** no pertenece al mundo de lo dado, sino al mundo de lo hecho con determinada finalidad.*⁵⁸

Entonces el **espacio arquitectónico**, contrario a lo que se ha planteado hasta ahora no se puede suponer con prescindencia del ser humano. Ya que este es quien lo hace surgir cualitativamente mediante sus empleos y obras.⁵⁹ Por tanto, seguir pensando los objetos arquitectónicos son **espaciales** sólo por ser sólidos situados en el **espacio geométrico**, o seguir con la asunción de

⁵⁵ José Morales. *Arquitectónica*, (Chile: Universidad del Bío-Bío. Facultad de arquitectura y construcción, 1984) 135

⁵⁶ *Ibidem* 138

⁵⁷ *Ibidem* 141

⁵⁸ *Ibidem* 141

⁵⁹ *Ibidem* 142

que la arquitectura transforma el **espacio general** en **espacio singularizado** al conformar un continente y un contenido, para este autor sería incurrir en un error. Debido a que son posturas deshumanizadas, donde no se contempla la participación activa de las personas; y señala no son suficientes, ya que:

*La arquitectura no “modela” el **espacio**, así fuera materia dócil, entre otras razones porque el **espacio** no es una entidad real y perceptible, sino una **abstracción** que puede efectuarse desde campos muy distintos del pensamiento y partir de incontables supuestos. Por lo tanto, no se configura el **espacio**, sino lo **espacial** o extenso, que es algo muy diferente.⁶⁰*

Esta afirmación pone en crisis el planteamiento que asegura como verdad absoluta e innegable al **espacio** como la esencia de la arquitectura. Y que el trabajo de esta disciplina consiste en trabajarlo, manejarlo, moldearlo y configurarlo como si de arcilla en manos de un escultor se tratara. Y coincide con las premisas las cuales indican que hablar de **espacio** no implica algo material: “[...] cuando hablamos de **espacio** no nos referimos a una realidad objetiva, definida, con una estructura estable, sino a un **concepto**, es decir a una **idea**”⁶¹

Lo cual nos ayuda a continuar con la explicación de porque hablar de “**espacio**” en el campo de la arquitectura podría no ser lo más adecuado. Para realizar continuar la explicación, encontramos el término “idea” proviene del griego ἰδέα, que puede interpretarse como aspecto, apariencia, forma. El cual a su vez se relaciona con εἶδος εἶδος: vista, visión, aspecto visible. Desde la perspectiva platónica la idea se ha considerado como el objeto de intuición intelectual que representa la esencia inmutable de la realidad que es subsistente y ajena al cambio ya que es independiente de la realidad sensible.⁶²

Por lo tanto, considerar al **espacio** como una idea, lo admitiría como una entidad independiente del ser humano. En otras palabras, que existe a pesar de que el hombre no lo haga.⁶³ Entonces, incluso en esta postura se mantiene la dicotomía **espacio**-sujeto como si ambos fuesen independientes entre sí. Y si bien es necesario apuntar el **espacio** no es en sí mismo algo sensible o tangible, no podemos negar que la existencia de las edificaciones u objetos arquitectónicos dependen de su materialidad. Por ende, para Morales la concepción **espacial** en el ámbito arquitectónico no puede prescindir de los aspectos corpóreos y materiales.⁶⁴

En este punto valdría la pena hacer algunas aclaraciones y hacer un esfuerzo para diferenciar el **espacio** de lo **espacial**. Podemos entender al primero como un concepto abstracto y nouménico; al considerar el nómeno se reconoce como “la cosa en sí” independiente de su

⁶⁰ Ibidem...142

⁶¹ Guiulo Carlo Argan. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*. (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973), 13.

⁶² Glosario de Filosofía. “Idea” Webdianoa, <https://www.webdianoa.com/glosario/display.php?action=view&id=173&from=action=search%7Cby=#:~:text=Plat%C3%B3n%20considera%20que%20la%20idea,sea%2C%20que%20es%20subsistente> (consultado el 13 de octubre de 2020)

⁶³ Eugenio Molera. *Ontología platónica, 2*, <https://cdn.website-editor.net/33a8871d66e14c2ba0a24b619954bc3f/files/uploaded/PLAT%25C3%2593N%2520%2520ONTOLOGIA.pdf>, (consultado el 14 de octubre de 2020)

⁶⁴ José Morales. *Arquitectónica*...142

sensibilidad. Es decir, el **espacio** se trataría a modo de un objeto de contemplación no sensorial, perteneciente a la intuición intelectual; una esencia accesible sólo al entendimiento.⁶⁵ Mientras que lo **espacial** si bien implica los aspectos físicos y tangibles de los objetos, no es suficiente con ello para que llegue a concretarse, también requiere expresamente la participación activa del ser humano.

Una concepción de lo **espacial** cercana a esta propuesta donde la relación e interacción humana se vuelve imprescindible es la aproximación realizada por el físico y matemático Henri Poincaré. Quién pese a adherirse a la postura donde el **espacio** se considera un contenedor, considera se crea a partir de ciertos datos aportados por la experiencia y no se trata de un a priori.⁶⁶ Por lo que su conocimiento no sólo debe basarse en la intuición, necesita forjarse mediante la experiencia a través de lo que el sujeto capta con su aparato sensorial, es decir sus sentidos.⁶⁷ Lo cual lo lleva a aseverar el **espacio absoluto** no existe y éste se da únicamente al referir cuerpos o elementos.⁶⁸

Asumir al **espacio** como abstracción dificulta su entendimiento y abordaje, debido a la falta de características que lo distinguen. Aunque sí su percepción se da por otros medios, como las interacciones entre diversos elementos, tal vez valga la pena revisar cómo se dan esas relaciones. Esta consideración permite señalar hablar de lo **espacial** no refiere únicamente a las dimensiones geométricas o a un campo perceptual independiente. E identificar es necesario considerar la organización tridimensional de los elementos que lo conforman; es decir la totalidad intuitiva y tridimensional donde se desenvuelve la experiencia diaria.⁶⁹ No es algo dado en sí mismo como totalidad experimentada espontáneamente. En realidad, es un **sistema complejo de relaciones interdependientes** donde el factor fundamental es el ser humano.

Otro aspecto a considerar es que no todos los individuos comprendemos al **espacio** de la misma manera o en el mismo grado. La noción que tenemos de él responde más bien a la relación del conjunto de ideas que cada quien se forma. Las cuales se limitan a lo que conocemos y somos capaces de comprender. Por lo tanto, al final es la experiencia quien define las características y condiciones del **espacio** y quien conforma la capacidad para percibirlo.⁷⁰ Dado que el ser humano no se desarrolla aisladamente, establece correlaciones con el mundo que lo rodea. Por ello, atender esto resulta determinante para los esfuerzos de entender lo **espacial**, así como para tratar de encontrar de qué manera incide en el campo del diseño arquitectónico.

Tal vez sea la imprecisión terminológica entre el **espacio** y lo **espacial** lo que ha provocado diversas confusiones específicamente en lo arquitectónico. Para evidenciarlo podemos regresar

⁶⁵ Diccionario de filosofía, 3ª ed. (Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos) "Noúmeno", 1965

⁶⁶ Henri Poincaré. *The Relativity of Space from Science & Method* (1897). Recuperado de <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/poincare.htm>

⁶⁷ Philippe Huneman. *Kant, Poincaré et le problema de l' espace*, en Javier Madurelo. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. (Madrid: Akal, 2008) 12

⁶⁸ Henri Poincaré. *The Relativity of Space from Science & Method...*

⁶⁹ Christian Norberg-Schulz, "Phenomenon of Place en *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of Architectural Theory*, ed. Kate Nesbitt (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 414-427.

⁷⁰ Javier Madurelo. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. (Madrid: Akal, 2008) 12

a las acepciones revisadas anteriormente. Aunque en las posturas de Ching, Zevi o incluso en la misma etimología de la palabra **espacio** existe la alusión a puntos de referencia y relaciones. Es imposible pasar por alto en dichas aproximaciones se desestima el papel activo del ser humano y se propone la interacción únicamente entre meros objetos. Y denota un par de aspectos: por un lado, aunque supuestamente la palabra **espacio** señala más bien una abstracción, se emplea para insinuar aspectos materiales.

Y, por otra parte, al reparar en las relaciones, se empieza a mezclar con la consideración de lo **espacial**. Pero el problema principal del ámbito arquitectónico es desestimar el factor fundamental que representa el factor de lo humano. Y son estas inconsistencias las que justamente se enredan entre sí y terminan por generar confusiones que complican su entendimiento y condicionan la manera de concebirlo en nuestro campo disciplinar. Al tomar esto en consideración, y para tratar de salvar este sesgo en la investigación me atrevo a proponer lo que se ha denominado como **espacio arquitectónico** producto de la acción humana, es más bien lo **espacial**. Que puede catalogarse como fenoménico al manifestarse mediante las operaciones humanas, y en tanto aparece y es conocido por el ser humano a través de su aspecto el cual capta gracias a su aparato sensorial. Es así que se diferenciaría del **espacio matemático**, puesto que a diferencia de éste es vivido y modal, además de situable a través de sus infinitas diferencias de aspecto.

Con esto, puedo proponer a la actividad arquitectónica no le concierne lo **espacial** porque contenga o configure el **espacio**, sino porque las obras materializadas por operaciones arquitectónicas simultáneamente son resultado de y permiten en ellas se lleven a cabo ciertas acciones humanas. Por tanto, es fundamental referirse a dichas actividades, ocupaciones y operaciones para tratar de entender lo que sucede con lo **espacial** en el campo disciplinar.⁷¹ Por estas razones encuentro en vez de hablar vagamente acerca del **espacio** en el campo disciplinar de la arquitectura, resultaría más provechoso revisar las modalidades de los ámbitos que surgen por la interacción y uso humano respecto a los objetos caracterizado como arquitectónicos.

Es decir, preguntarse por los quehaceres humanos incidentes en la conformación de lo nombrado coloquialmente **espacio arquitectónico**⁷². Que mejor dicho sería la condición de **espacialidad** originada por el acontecer de la vida humana concreta. Así, es inevitable preguntarse ¿qué incidencia tiene el campo del diseño arquitectónico en la conformación de lo **espacial**? ¿Las actividades arquitectónicas influyen para que se dé? ¿Será que el arquitecto no diseña el **espacio**, sino la **espacialidad**? ¿Se puede diseñar la **espacialidad**? Antes de tratar de contestar estas preguntas, creo es necesario profundizar en aspectos que nos ayuden a entender cómo se dan dichas interacciones. Lo cual consecuentemente desencadena más cuestiones: ¿De qué manera se desarrolla nuestra vida? ¿Cómo y bajo cuáles condiciones se da la espacialidad? ¿Qué factores influyen y la caracterizan?

⁷¹ José Morales. *Arquitectura*...143,144

⁷² *Ibidem*...145,146

2.5 Aproximación fenomenológica a lo espacial del ser humano

El filósofo alemán Edmund Husserl en su texto “Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica” hace una propuesta que me parece importante abordar: la crítica al modo en que vivimos el mundo. El cuál se ha tratado como algo que siempre simplemente está ahí como una realidad existente;⁷³ que está constantemente para nosotros ahí delante “[...] y que seguirá estándolo incesantemente como “realidad de que tenemos conciencia [...]”⁷⁴ Al que nombra como mundo natural. Cuya existencia es aceptada sin reparos tal como se nos ofrece. desde esta postura se acepta sin lugar a dudas el mundo conocido mediante experiencia originaria, y se asume el contacto directo como la única forma en la que vida puede ser.⁷⁵

El autor llamó a esto: **actitud natural**; dicha actitud primitiva y primigenia que emerge en primera instancia de la experiencia directa y sin filtros con lo que nos rodea. Según la cual nos apropiamos de todo lo que se presenta en ese ámbito experiencial como lo realmente existente y válido.⁷⁶ Mediante ella se explica lógicamente y objetivamente el conjunto de cosas asumida como “la realidad”. Y asumimos acríticamente el mundo “es lo que es” y lo concebimos como separado e independiente de la condición y participación humana.

Su enfoque y preocupación se dirigen más bien hacia las cosas en sí mismas y consideran al mundo como ajeno a nosotros. Esta particular forma de desarrollarnos ha propiciado que se popularice la aceptación de una dicotomía sujeto-objeto como si no éstos no tuviesen relación alguna entre sí. Por ende, comúnmente se cree sólo existen dos perspectivas para aproximarse a diversas problemáticas: la objetiva y la subjetiva. Cuando en realidad también existe una tercera alternativa: la **fenomenológica**.

La fenomenología es una forma de entender, donde se enfatiza la descripción e interpretación de la experiencia humana, su conciencia y significado. Especialmente sobre las dimensiones que generalmente pasan inadvertidas o simplemente son dadas por hecho. Es la ciencia descriptiva no reductiva de todo lo que aparece, en la manera en que aparece en la subjetiva e intersubjetiva vida de la conciencia.⁷⁷ Desde esta perspectiva no se niega ni se duda escépticamente de la existencia del “mundo natural” y lo que se encuentra en él, sino que busca dejar a un lado los prejuicios, ideologías, entendimientos, supuestos, conceptos, valoraciones y convicciones que se han hecho al respecto y los pone “en paréntesis”.

⁷³ Edmund Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero: Introducción general a la fenomenología pura.* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Fondo de Cultura Económica, 2013) 140

⁷⁴ Ibidem 145

⁷⁵ David Seamon, *Architecture and Phenomenologic.* (USA: Kansas State University, 2016), 3

⁷⁶ María Aguirre. “La epojé como ruptura de la actitud natural: Husserl y Sartre”, *Versiones* n°5 (enero-junio 2017): 81

⁷⁷ David Seamon, *Architecture and Phenomenologic...* 1

Si uno se sitúa en este punto de vista, no niega el mundo compuesto por cosas, pero si desconecta todas las ciencias representantes a este mundo natural⁷⁸ Para realizarlo Husserl señala es necesario practicar la *ἐποχή fenomenológica* (epojé fenomenológica). Que puede entenderse como el camino a una actitud reflexiva que deja al margen las creencias inherentes e infundadas sobre el mundo desde la actitud natural, con el propósito de “ir a las cosas mismas.”⁷⁹ Esto da pauta a darnos cuenta en realidad no conocemos las cosas en sí mismas, sino solamente el cómo se nos presentan. Y permite pasemos a ocuparnos de aquello que se nos “aparece”, es decir del fenómeno. Esto da pie a reconducir nuestra atención de las meras cosas hacia la relación resultante de convivir con los objetos. Lo cual es abismalmente distinto a abordar a sujeto y objeto como independientes entre sí.

Los fenomenólogos sostienen la conciencia, la experiencia y la acción humana, son siempre intencionales; de forma tal que el humano está consciente de todo que lo rodea, ya sea tangible o intangible.⁸⁰ Dicha intencionalidad dirige a un planteamiento fundamental para abordar el tema de la experiencia humana: estamos siempre inevitablemente inmersos y entrelazados en nuestros mundos compartidos.⁸¹ Esto quiere decir pesar de que cada sujeto tenga su propia aproximación y relación con lo que le rodea, no se queda en la individualidad, la concepción del mundo se lleva a cabo colectivamente. Lo cual conforma la estructura cotidiana e intencional mediante la cual se desarrolla la inmersión humana en el mundo⁸², a la cual Husserl identificó como **mundo de la vida** (*Lebenswelt*):

*El mundo de la vida es horizonte no explicitado, sino anónimamente vivido: él es esta corriente subjetiva de perspectivas, de apariencias en las cuales se nos dan y por medio de las cuales las vivimos en la experiencia cotidiana, substrato histórico constituido por tradiciones, factores culturales valores éticos, sistema de correlaciones intencionales subjetivas.*⁸³

Es un concepto que se refiere al mundo vivido subjetivamente y conformado por los supuestos o pre-supuestos aceptados por el sujeto, los cuales conforman su horizonte, que generalmente es poco pensado y analizado.⁸⁴ De modo que el **mundo de la vida** se encuentra como una intersubjetividad, pues se comparte y habita por otras personas: “*Nacemos en un horizonte permeado por las ideas finalizantes de los otros [...] En el mundo de la vida no se vive siempre como un yo, sino que también se vive como un nosotros.*”⁸⁵

El adjetivo vivido es relevante al denotar la intención de explorar directamente la vida tal como la vivimos. Y en este sentido refiere a un amplio espectro de experiencias, significados y

⁷⁸ Edmund Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología ...*145

⁷⁹ María Aguirre. “La epojé como ruptura de la actitud natural: Husserl y Sartre”...82,86

⁸⁰ David Seamon, *Architecture and Phenomenologic...* 2

⁸¹ Ibidem 2

⁸² David Seamon, *Architecture and Phenomenologic...* 3

⁸³ Brayan Hernández. “El concepto de mundo de la vida (*Lebenswelt*) en la fenomenología de Daniel Herrera Restrepo” *Polisemia* N° 17 (enero-junio 2014), 83

⁸⁴ “Mundo vital (*Lebenswelt*)” Encyclopaedia Herder

[https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Mundo_vital_\(Lebenswelt\)](https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Mundo_vital_(Lebenswelt)) (consultado el 20 de agosto de 2021)

⁸⁵ Brayan Hernández. “El concepto de mundo de la vida (*Lebenswelt*)...”82

eventos humanos.⁸⁶ Es una posición que permite superar la separación antes señalada de sujeto-objeto, y asumir una postura integral al tomar en cuenta: *“El mundo de la vida sólo es entendido mediante la correlación hombre-mundo. Todo objeto implica un sujeto, y todo sujeto, por su carácter intencional, implica un objeto”*⁸⁷

Otro fin del estudio fenomenológico consiste en identificar y describir las diversas estructuras y dinámicas del **mundo de la vida** el cual usualmente damos por hecho o ignoramos. Por estas razones el **enfoque fenomenológico** ha sido elegido para contrastar las posturas convencionales acerca de lo **espacial**. En esta escuela de pensamiento, el concepto filosófico central señala la consciencia se manifiesta a través de la percepción. La cual se compone de dos factores que se influyen uno a otro: un acto de asimilación sensorial y el objeto al que se dirige ese acto. *“Así, se define como la interacción de factores internos y externos al sujeto humano.”*⁸⁸

De esta corriente de pensamiento existen diversas variantes y ramificaciones, pero para los fines del presente trabajo la postura que interesa es la que explora la relación fenomenológica del **ser humano** y lo **espacial**. En la cual la **espacialidad** se trata como fenómeno emergente que vale la pena detenerse a examinar con el fin de reparar en qué consiste y tratar de encontrar si tiene algo que ver con el diseño arquitectónico. Un ejemplo de este enfoque es la Fenomenología Existencial, donde se encuadra el pensamiento de Maurice Merleau-Ponty.

Quien además indica algunas advertencias importantes respecto a la percepción, la cual puede presentar cierto grado de ambigüedad debido a: *“[...] 1) el simple hecho de que los objetos o fenómenos observados son por naturaleza complejos; 2) el hecho de que el ser humano es en sí mismo un componente fundamental e inseparable de esos fenómenos externos.”*⁸⁹ Dicha postura muestra evidente afinidad con autores como Martin Heidegger y Otto Friedrich Bollnow. Y por ende se recurre a los tres para aproximarse a lo **espacial del ser humano**.

La visión fenomenológica resulta útil y conveniente porque no niega la existencia de los objetos independientes a los sujetos. Pero a la vez deja en manifiesto el entendimiento de esos objetos y del mundo en general se da a partir de la “intuición” de “aquello que se da” como parte de la interacción humana con lo que le rodea. En otras palabras, se considera la existencia en sí misma se da gracias a la **correlación** establecida por el ser humano mediante la **experiencia** que tiene con el mundo a través de su **corporalidad**, implicándolo totalmente.⁹⁰ Y consecuentemente el mundo es en relación al hombre, se trata de una construcción que éste mismo lleva a cabo a la par que se interactúa y experimenta.

⁸⁶ David Seamon, *Architecture and Phenomenologic...* 2

⁸⁷ Brayan Hernández. “El concepto de mundo de la vida (*Lebenswelt*)... 82

⁸⁸ Graham Cairns. *La visión espacial del cine. El arquitecto detrás de la cámara.* (Madrid: Abada Editores, 2015) 242

⁸⁹ *Ibidem* 243

⁹⁰ Adrián Baltierra Magaña. *Una aproximación fenomenológica a la experiencia de lo espacial y su correlación con lo arquitectónico.* México: 6

2.5.1 Consideración de la espacialidad a través del enfoque fenomenológico

Se ha encontrado conveniente hacer la revisión de **lo espacial** mediante la perspectiva del pensamiento fenomenológico. En donde, aunque no se niega la existencia de cosas y objetos físicos y tangibles, se propone otro tipo de reflexión: “[...] con la fenomenología queda excluida solamente toda metafísica ingenua y que opere con absurdas cosas en sí, pero no la metafísica en general.”⁹¹ Según Edmund Husserl, si bien la experiencia significa un punto de partida para la construcción de conocimiento, eso no significa que en ella misma se suscite su origen. Es decir, preexiste un fondo sobre el cual se fundamenta dicha experiencia. Pero ¿Cómo surge lo espacial? ¿Qué papel desempeña en esto el ser humano?

Ya que, como propuse anteriormente, al trascender de la noción del **espacio** como abstracción hacia lo **espacial**, donde resulta primordial la incidencia del factor humano. Por lo tanto, es necesario atender el **carácter espacial de la existencia humana**, es decir lo que sucede en el **espacio experimentado y vivido**. Otto Friedrich Bollnow se vale de la expresión **espacio vivencial** para designar el **espacio** tal como se manifiesta en la vida humana⁹², es decir la relación entre los humanos y su **espacio**. Aunque el mismo autor nos señala que es necesario proceder con cautela ante esta denominación en específico.

Especialmente, porque puede que el plantear el problema como “la relación del hombre con el **espacio**” induzca al error y se preste a malas interpretaciones. Dado que podría provocar se conciba al **espacio** “[...] como algo objetivo con lo que el hombre tiene la posibilidad de relacionarse de este o aquel modo”⁹³ Y lamentablemente fomentaría la dicotomía sujeto objeto si se interpretara equivocadamente el **espacio** es “vivenciado” por el ser humano, como si fuera algo que ya existe como tal, independientemente de su manera de “ser vivenciado”.⁹⁴

Ante esto se debe aclarar el **espacio vivencial** no es un objeto desligado al sujeto. Este **espacio** refiere a la estructura humana en cuanto ésta depende y está condicionada por lo **espacial** y las relaciones dadas en ello. ⁹⁵Aunque es una cuestión a abordar más adelante, me parece pertinente mencionar ahora, esto significa que, aunque dicha **espacialidad** emerge por la incidencia del ser humano, al mismo tiempo también es capaz de influir al sujeto gracias a quien se da. Por lo tanto, estaríamos hablando de un sistema cíclico de auto retroalimentación.

Al tomar todo esto en consideración, Bollnow señala más bien la pregunta por la que hay que preocuparse por atender es cómo pertenecería el **espacio**, o mejor dicho lo **espacial** a la esencia del hombre. Puesto que sus cualidades, estructuras y ordenaciones peculiares son la

⁹¹ Edmund Husserl. *Las Conferencias de París* (México: instituto de Investigaciones Filosóficas, 2009) §63, 47.

⁹² Otto Bollnow, *Hombre y espacio*. (Barcelona: Labor, S. A., 1969), 22, 25

⁹³ Ibidem 241

⁹⁴ Ibidem 25

⁹⁵ Ibidem 28

forma de expresión, mantenimiento y de realización del sujeto que “vive” y “vivencia”. De modo que sería deseable considerar lo **espacial** en plenitud de los hechos trascendentes que se experimentan.⁹⁶ Por lo tanto, encuentro más asertivo emplear la denominación **espacialidad de la experiencia humana** para referirse a lo que interesa profundizar en esta investigación.⁹⁷

Esto quiere decir que la vida de las personas necesariamente se lleva a cabo y está sujeta a lo **espacial**, y no puede prescindir de esta relación ni de manera ideal. Aspecto que podría esclarecerse y exponerse con un acercamiento al pensamiento de Martin Heidegger, quien ha señalado el “ser-ahí”, o mejor dicho el *Dasein*⁹⁸ es **espacial**.⁹⁹ Para explicar esto es necesario indicar la existencia de ese “Ser” se constituye por unas estructuras esenciales a las que nombra existenciales.¹⁰⁰ Entre los cuales destaca su propuesta del *In-der-Welt-sein* (ser-en- el-mundo). En donde señala el *Dasein* se define y conforma a sí mismo al vivir en un mundo de cosas con las cuales interactúa y a las que define a partir de la relación que pueda tener con ellas. A esto el autor le ha denominado como *Umwelt* (mundo-circundante).¹⁰¹

De modo que el *In-sein* (ser-en) sería la expresión existencial formal¹⁰² de que el *Dasein* se caracteriza por relacionarse e interactuar con lo que lo rodea. A través de lo cual no sólo conforma, modifica, crea y da sentido a su exterior, sino que a la par también se construye a sí mismo. Ante esto podemos pensar en un par de consideraciones, en primer lugar, como indica Bollnow: el humano no está en el **espacio** como si estuviese en una caja, pero tampoco sería adecuado pensar es un sujeto sin **espacio** que luego se relaciona con él como con un objeto.¹⁰³ Es así que, en mi interpretación, si el “ser-en” se da por las transacciones con su rededor. Por lo tanto, la **espacialidad** podría ser más bien el modo del ser humano de correlacionarse e influirse mutuamente con su entorno.

En segundo lugar, si el “ser-en-el-mundo” es una particularidad inherente del “Ser”, entonces la **espacialidad** sería una definición esencial del humano.¹⁰⁴ No hay manera de deslindarse de ella, es la manera en la que vive y desarrolla su existencia. Y si el sujeto es en el mundo al significar y establecer vínculos con las cosas que lo circundan, en consecuencia, la condición del **espacio**¹⁰⁵ es constitutiva del mundo. También, es prudente señalar al mismo

⁹⁶ Graf Dürkheim, “Untersuchungen zum gelebten Raum“ *Neue Psychologische Studien* en Otto F. Bollnow, *Hombre y espacio...* 27

⁹⁷ Otto Bollnow, *Hombre y espacio...* 28, 214

⁹⁸ El término *Dasein* (ser-ahí) es uno de los aportes más significativos de Heidegger, y se puede entender como la existencia del ser humano. Quién es un ser inacabado, un sujeto que vive fuera de sí y que está abierto constantemente al Ser. Eso quiere decir su existencia consiste en un “poder ser” (*Sein können*), que además siempre está situada en un lugar: está aquí. El *Dasein* está arrojado a un mundo que es de posibilidades; lo que lo haría en su forma más fundamental un “proyecto de ser” más cercano a la posibilidad que a la realidad.

⁹⁹ Otto Bollnow, *Hombre y espacio...* 29

¹⁰⁰ Gerardo Viau. “El existencialismo y Heidegger”, Slideshare 11 marzo 2012, <https://es.slideshare.net/GerardoViau/martin-heidegger-fenomenologa-y-existencialismo> (consultado el 15 de septiembre de 2021)

¹⁰¹ *Ibidem*

¹⁰² Otto Bollnow, *Hombre y espacio* 29

¹⁰³ *Ibidem* 29

¹⁰⁴ *Ibidem* 29

¹⁰⁵ A la cual, para evitar confusiones antes explicadas, prefiero llamar **espacialidad**

tiempo dicho mundo se ha caracterizado como momento estructural y base para que ese “ser-en-el-mundo” ocurra.¹⁰⁶

Estas características denotan la **espacialidad** se trata de un fenómeno con basta complejidad. Por un lado, puede asumirse como el resultado del comercio del sujeto con el mundo circundante que se genera cuando las personas “son en” él. Y por el otro lado, se trata de un aspecto esencial y vital para la conformación del mundo de cosas a las que el hombre significa y que a su vez lo significan. Entonces puede entenderse como un sistema correlacional en donde los factores están en función unos de otros al ser interdependientes entre sí. Ya que la existencia y configuración del mundo depende directamente de la **espacialidad**. Y viceversa, la **espacialidad** depende del mundo circundante del ser humano.

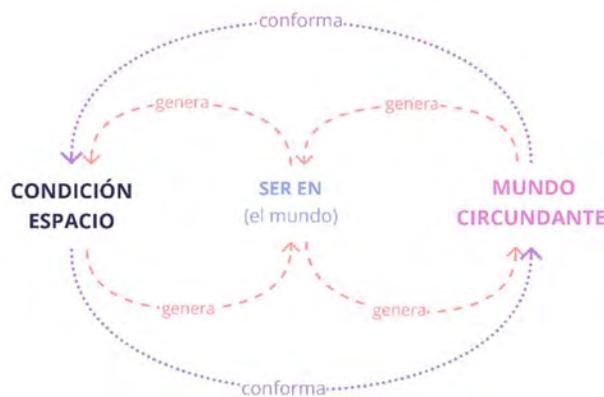


IMAGEN 5. SE PUEDE ENTENDER A LA ESPACIALIDAD HUMANA COMO UN FENÓMENO COMPLEJO, CORRELACIONAL Y RETROALIMENTATIVO QUE SE DA A TRAVÉS DE “SER-EN EL-MUNDO” COMO RELACIÓN CON EL MUNDO CIRCUNDANTE. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

Para tratar de entender mejor y más claramente este planteamiento, podemos continuar con la revisión a Heidegger. Según quien, el “**espacio**” puede entenderse como algo que media de modo oculto a las cosas y al *Dasein*. Y además la relación entre hombre y **espacio** pertenece a la esencia del pensar, de saber existe en un “estar-ya” en determinado lugar.¹⁰⁷ Por tanto, el mundo es **espacial** no como algo que se extiende medible y matemáticamente. Sino en un sentido existencial, como el sitio en donde el *Dasein* se relaciona significativamente con lo que le rodea al mismo tiempo que conforma su propia existencia.

En su texto “Ser y tiempo” en el parágrafo 23 señala: “Si atribuimos *Dasein*, evidentemente ese “**ser en el espacio**” “deberá comprenderse a partir del modo de ser de este ente.”¹⁰⁸ Y hace referencia a un par de caracteres espaciales correspondientes a la espacialidad del ser humano: la des-alejación (*Ent-fernung*) y la direccionalidad (*Ausrichtung*)¹⁰⁹. El término desalejar hace referencia a desaparecer la lejanía, significa más bien traer a la cercanía, acercar. Para lo cual a su vez requiere de una direccionalidad, debido a que “*Todo acercamiento ha tomado*

¹⁰⁶ Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1993), 108

¹⁰⁷ Aldo Hidalgo. “Los lugares espacian el espacio.” *AISTHESIS* n° 54 (2013): 62 y 64

¹⁰⁸ Martin Heidegger. *El ser y el tiempo*... 110

¹⁰⁹ *Ibidem* 111

previamente una dirección hacia una zona dentro de la cual lo des-alejado se acerca para volverse determinable respecto de su lugar propio”¹¹⁰

Para evidenciar esto podemos recurrir a un ejemplo: si uno escribe con un tintero, la mano se dirige a él cada cierto tiempo. Lo que generaría “un **acto espacial**” donde se implica la conciencia de la distancia entre el tintero y yo, así como la dirección donde se sitúa y a la que hay que dirigirse para alcanzarlo. Pero al hacer esto no buscamos saber algo más, sólo realizamos la acción y eso nos es suficiente.¹¹¹ Esto evidencia cómo nos comportarnos con lo que nos rodea. Ya que, en caso de requerir otro objeto, aquel se situaría en otro punto y dirección, pero “[...] *en el centro de todas las direcciones múltiples quedo yo cumpliendo una determinada acción, luego yo soy el centro de todo esto, no yo como ser universal, no yo como individuo absoluto, no yo como abstracción, sino yo en mi realidad psicofísica.*”¹¹²

Desde ese punto de vista, y al considerar el ser humano constituye a su alrededor la **espacialidad**, se le reconocería como punto de referencia principal en un mapa cartesiano. Quien se relacionaría con los objetos a través de un sistema de coordenadas polares en calidad de distancia y dirección referidas a sí mismo en calidad de sujeto perceptor.¹¹³ Aunque considero que simplemente considerar la **espacialidad** de este modo sería quedarse corto en la aproximación. Especialmente porque “[...] *ser en el espacio significa otra cosa que cuando decimos de un objeto que se encuentra en un continente.*”¹¹⁴ La diferencia fundamental es que el hombre no es un objeto entre objetos, sino un sujeto definido por su intencionalidad. El cual establece relaciones e interacciones con su entorno.

Aunque hasta ahora se ha visto la **espacialidad** se da mediante el humano y sus relaciones, quedan en duda algunos aspectos que son importantes de responder: ¿Cómo podemos entender la **espacialidad** humana? ¿En qué consiste? ¿Cómo se conforma? ¿Qué la caracteriza?

¹¹⁰ Ibidem 114

¹¹¹ Giulio Carlo Argan. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días...* 157

¹¹² Ibidem 157

¹¹³ Bollnow. *Hombre y espacio...* 242

¹¹⁴ Ibidem 241.

2.5.2 La experiencia humana de la espacialidad

Resulta interesante que Martin Heidegger en su libro “El arte y el espacio” sostenga que: “La pregunta de qué es el **espacio** en cuanto **espacio** no está planteada, y menos aún contestada. Queda por resolver el modo en el que el **espacio** es y si se le puede atribuir en general un ser.”¹¹⁵ Lo cual nos lleva a retomar en la postura de este filósofo entiende al **espacio** en términos existenciales. En dónde se habla de un espacio vital y significativo. Y “[...] el **espacio** no está en el sujeto, ni el mundo está en el **espacio**. El **espacio** está más bien “en” el mundo, en la medida en que el estar-en-el-mundo; constitutivo del Dasein, ha abierto el **espacio**.”¹¹⁶

Lo cual concurre y presenta cierta correspondencia con la visión del filósofo y matemático británico Alfred North Whitehead quien señala puede mostrarse a partir de la experiencia cotidiana. Ya que, aunque suene redundante, no se trata más que de un hecho de la experiencia:

*El **espacio** no es una forma intelectual, sino que realmente está en las cosas. Es el **espacio** con espesor, y profundidad, con distancias y dimensiones que se pueden dar en la **experiencia inmediata** de estos muebles **ligados** a esta sala o de este árbol **arraigado** en esta tierra e inclinado por este aire. El **espacio** es el volumen concreto de **las cosas relacionadas entre sí**. Este espacio voluminoso y concreto no es, por otra parte, estático. Es constante dinamicidad.*¹¹⁷

Esto querría decir el **espacio** no es una magnitud en la que se contienen los cuerpos; más bien es una manera de conformar al mundo. De modo que se puede entender más bien en términos existenciales y no físicos.¹¹⁸ Es decir: “[...] se trata de un **espacio vital**, pragmático, significativo y público que remite al ámbito de acción en el que se desarrollan las actividades de la vida cotidiana.”¹¹⁹ Y mientras no sea experimentado cualquier intento por dilucidarlo quedará en la oscuridad. De modo que el **espacio** “[...] no se representa, sino que se hace se produce. Nosotros mismos somos **espacio**, estamos hechos de **espacio**, hacemos **espacio**, en definitiva, **espaciamos**”¹²⁰

El ser humano es **espacial**, y su existencia se da por las posibles relaciones espaciales que puede establecer con las cosas que le rodea en cuanto a su cercanía o lejanía a éstas.¹²¹ Y al mismo tiempo “[...] no es en cuanto se relaciona con su entorno y que por en cuanto se relaciona el **espacio**— o con más precaución, en cuanto se relaciona en el espacio con los objetos—**algo intra espacial**, sino que su relación con los objetos se caracteriza por su **espacialidad**.”¹²² De tal forma

¹¹⁵ Martin Heidegger, *El arte y el espacio*, (Barcelona: Herder, 2012), 14

¹¹⁶ Martin Heidegger, *Ser y tiempo* (Madrid: Trotta, 2012), 132

¹¹⁷ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía*, (México: UNAM. Textos Universitarios. Coordinación de humanidades, 2017), 493

¹¹⁸ Martin Heidegger, *El arte y el espacio...* 22

¹¹⁹ Ibidem 22

¹²⁰ Ibidem 27

¹²¹ Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar.” En *Conferencias y artículos*, ed. Ives Zimmermann, (Serbal: Barcelona, 1994) 127-142

¹²² Otto F. Bollnow. *Hombre y espacio*, 241.

que “[...] el **espacio** no es un enfrente del hombre, no es ni un objeto interior ni una vivencia interior. **No hay los hombres y además espacio**”¹²³

Así puede entenderse la **espacialidad** que surge de ser-en-el-mundo sería la condición que permitiría la posibilidad de que lo espacial se abra y exista. Entonces, al plantear el **espacio** ya no es “[...] un lugar vacío capaz de llenarse de cosas.”¹²⁴, sino que “[...] es el conjunto de las cosas mismas que suceden en un tiempo igualmente lleno.”¹²⁵ Se da pie a hablar de una interacción entre diversos factores incidentes en la **espacialidad**. Pero ¿Cómo se puede analizar esta interacción? ¿De qué manera se da?

Como ya se ha mencionado hablar de ser en el espacio es sustancialmente diferente a decir que una cosa está en un continente. Porque el cuerpo humano no puede considerarse como mero objeto. Más bien “[...] mi cuerpo es aquello gracias a lo que existen los objetos.”¹²⁶ Un concepto que tal vez en este caso resulte de utilidad es el de “prehensión”. Que se entiende como el “[...] acto mismo de relación que existe entre las cosas del mundo.”¹²⁷ En el cual se reacciona al entorno y recíprocamente el entorno contesta a su vez. Pero ¿De qué manera es que se da esto? ¿Qué es lo que permite generar esa capacidad de reacción?

Para atender esto, es posible reconocer “Es nuestro cuerpo concreto el que se aleja y se expande [...] Gracias a mi cuerpo me siento ligado a todos los cuerpos del mundo.”¹²⁸ Lo cual nos da una primera pauta como punto de partida para abordar el sistema complejo de interacciones. Ante lo cual Merleau-Ponty, quien realizó aportes significativos del papel que desempeña la corporalidad en el análisis fenomenológico del **espacio**, señala la idea de “esquema corpóreo”. Concepto útil para identificar la capacidad que tenemos de saber la posición de cada uno de nuestros miembros, y permite entender nuestro organismo como unidad sensomotora e inter sensorial.

Puede verse como una unidad vivencial en donde además del cuerpo humano se consideran sus entornos y objetos. De forma que en realidad lo que genera es una experiencia vivencial cenestésica, es decir de totalidad integrada. Así el esquema corpóreo no es sólo el resultado de las asociaciones establecidas en el curso de la experiencia, también representa la toma de consciencia global de la postura que podamos tener en el mundo inter sensorial.¹²⁹ Además el esquema es dinámico, por lo que el cuerpo se revela como la postura ante una tarea actual o posible.¹³⁰

¹²³ Martin Heidegger, *Construir, habitar pensar* (Fotocopioteca, 2014), 6

¹²⁴ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía...* 493

¹²⁵ *Ibidem* 493

¹²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, (Barcelona: Planeta. Agostini, 1993), 110

¹²⁷ Ramón Xirau, *Introducción a la historia de la filosofía...* 493

¹²⁸ *Ibidem* 493

¹²⁹ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción...* 116

¹³⁰ *Ibidem* 117

Esto querría decir, pese a que de primera instancia sea posible pensar la **espacialidad** únicamente bajo los términos de la posición respecto a nuestro alrededor. En realidad, la **espacialidad** del ser humano “[...] no es, como la de los objetos exteriores o como la de las «sensaciones espaciales», una espacialidad de posición, sino una **espacialidad de situación**.”¹³¹ Por lo que más bien tiene que ver con la situación del cuerpo ante las tareas que es capaz de llevar a cabo. Y hablar de dicho esquema es una forma de expresar que mi cuerpo es del mundo.¹³²

De modo que la corporalidad del sujeto es lo que le permite relacionarse con los objetos. Por lo tanto, desde esta postura fenomenológica la **espacialidad** no se puede considerar aisladamente, se vincula ineludiblemente con “[...] mi cuerpo y las cosas, sus relaciones concretas expresadas en términos tales como arriba y abajo, derecha e izquierda, cerca y lejos, pueden parecerme una variedad irreductiblemente múltiple.”¹³³ Pero ¿Qué papel desempeña el cuerpo para llevar a cabo estas relaciones?

El autor Harry Francis Mallgrave apunta que para todos existe un significado primigenio del mundo, el cual está siempre condicionado por nuestra existencia encarnada esencial. Razón por la cual la **espacialidad** solamente sería accesible mediante nuestros tratos encarnados por el mundo. Es a través de nuestro cuerpo que podemos percibir el entorno que nos circunda y experimentarlo. Ante esto es pertinente mencionar que la experiencia humana no se divide en unidades atomísticas conocidas como “sensaciones”. Mas bien se compone de una serie de conjuntos bien estructurados donde el significado de elementos individuales depende de su relación con el todo.¹³⁴

Esto significa que la corporalidad permite multiplicidad y simultaneidad de percepción, la cual no es una suma de datos visuales, táctiles, auditivos.¹³⁵ Así que percibir se hace de manera total, con todo nuestro ser: “*Capto una estructura única de la cosa, una forma de ser única que habla a todos mis sentidos a la vez.*”¹³⁶ Todo esto lleva a plantear que si la **espacialidad** al ser producto de la interacción entre el organismo y el ambiente, entonces es inseparable del cuerpo humano.¹³⁷ Por lo tanto, resultaría imposible que su existencia se diera de manera aislada o independiente.

Entonces, asumir el entendimiento de **espacialidad** depende de las personas y sus experiencias, lleva a considerar que ésta y la existencia humana son fundamentalmente inseparables.¹³⁸ Así, en orden del sentido humano, la **espacialidad** no se limita a únicamente a ser una dimensión tridimensional. En realidad, la existencia de la **espacialidad** está en función de

¹³¹ Ibidem 117

¹³² Ibidem 118

¹³³ Richard Koeck, *Cine-Scapes Cinematic Spaces in Architecture and Cities*, (New York: Routledge, 2013), 63

¹³⁴ Ibidem 63, 64

¹³⁵ Ibidem 64

¹³⁶ Ibidem 64

¹³⁷ Ibidem 66

¹³⁸ Wasana de Silva, “Otto Friedrich Bollnow's concept of human space. A critical discussion on the fundamentals of the concept of space”, *Built-Environment- Sri Lanka*, Vol. 07 (2007)40

las personas, sus acciones, objetos y símbolos.¹³⁹ Por lo tanto se encuentra colmada de diversos significados, sentidos e interpretaciones que son otorgados por quienes viven la **experiencia de la espacialidad**.

Por lo tanto, no puede ser neutral, siempre está condicionada por los distintos significados y valores que le son asignados. Además, puede tomarse como la realización corpórea del ser humano, de modo que se liga estrechamente con él y su manera de vivir. En consecuencia, la **espacialidad** es sustancialmente diferente y cambiante no sólo en medida de lo distinto que son los sujetos unos de otros. Sino también se modifica en orden del estado de ánimo y disposición de los individuos.¹⁴⁰ Así, cada modificación en el hombre determina una modificación en su **espacio vivencial**. Lo cual coincide con lo que propone el psicólogo Graf Dürkheim, según quien éste es distinto según el sujeto a quien pertenezca y según la vida que realice.¹⁴¹

Aunque, al señalar esta interacción es necesario proseguir con cierta cautela. Por qué encuentro sería equivocado y desafortunado suponer se trata de una relación unilateral en dónde simplemente gracias a las circunstancias del ser humano es que se da la **espacialidad**. Sino también la condición del **espacio** de alguna manera incide en la manera en la que el ser humano vive y se desarrolla. Al respecto Bollnow señala que el término “[...] *Dasein* no sólo significa que nuestro cuerpo se extiende en el **espacio**, sino que el hombre, en su existencia, está determinado por una referencia al **espacio**.”¹⁴²

Plantear que la existencia humana se determina **espacialmente** lleva a pensar ambas condiciones se influyen recíprocamente. Este mismo autor también ha indicado que en esta interacción a su vez se suscita emerja cierta **identificación** de los sujetos con el entorno que lo rodea. Incluso llega a proponer que existe la posibilidad de que las personas empiecen a considerar a las edificaciones como una especie de extensión de su cuerpo (*erweiterter Leib*) y que las identifiquen como propias y parte de sí mismas. Por lo tanto, en esta correspondencia la espacialidad no sólo ejerce una función modificadora para la existencia humana, también evoca un sentido de “ser” mediante la unidad con lo que lo rodea. De modo que nos encontramos afiliados, o, mejor dicho, fusionados (*verschmolzen*) con la espacialidad en una encarnación como existencia.¹⁴³

En resumen, se puede reconocer la existencia de tres teorías acerca del proceso de posicionarnos a nosotros mismos en el mundo, elaboradas por tres autores distintos: Martin Heidegger, Maurice Merleau Ponty y Otto Friedrich Bollnow. Las cuales, pese a su diferencia de enfoques o intereses, convergen en muchos puntos y permiten abordar en partes más concretas

¹³⁹ Ibidem ... 41

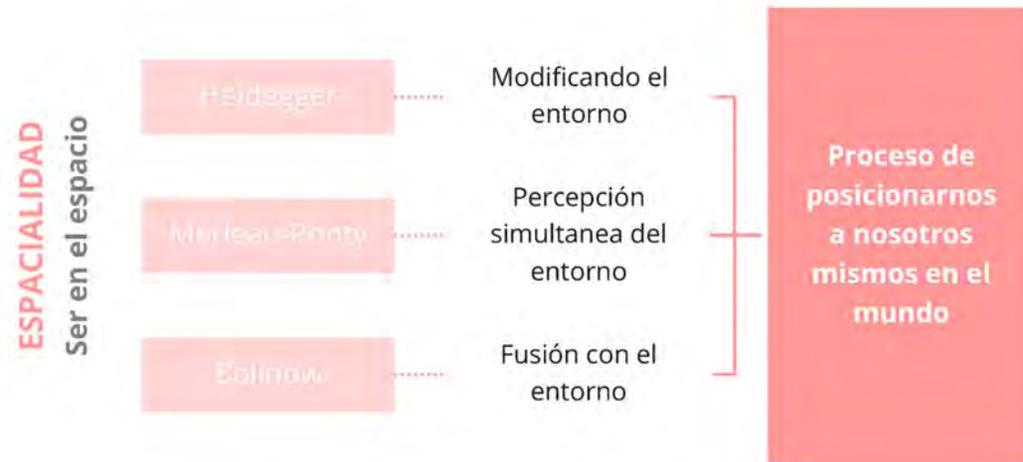
¹⁴⁰ Otto Bollnow, *Hombre y espacio*... 27

¹⁴¹ Ibidem 27

¹⁴² Richard Koeck, *Cine-Scapes Cinematic Spaces in Architecture and Cities*... 58

¹⁴³ Ibidem... 58

y concisas la complejidad que significa la experiencia humana de la **espacialidad**. Así como identificar cómo se da y el papel que desempeña en esto el ser humano.



Existential and Experimental Notions of Space. Richard Koeck. (Intervención Karla Pérez)

IMAGEN 6. TEORÍAS RELACIONADAS AL PROCESO DE POSICIONARNOS A NOSOTROS MISMOS EN AMBIENTES ESPACIALES .
EXISTENTIAL AND EXPERIMENTAL NOTIONS OF SPACE. RICHARD KOECK, INTERVENCIÓN KARLA PÉREZ.

2.6. El Fenómeno de la Espacialidad

Como se ha evidenciado, la palabra **espacio** se trata de una polisemia. La cuál ha sido tema de interés en diversos campos de estudio que han desarrollado sus propias consideraciones acerca de esta cuestión. Y ha permitido darnos cuenta que lo más común es que en otras áreas se desarrollen posturas metafísicas que lo reconocen como un mero objeto o algo sin relación al ser humano: “[...]pensamos generalmente en el **espacio matemático**, en el **espacio** susceptible a ser medido en sus tres dimensiones, en metros y centímetros [...]”¹⁴⁴ Y es dentro de este paradigma que se ha estancado la perspectiva del campo de lo arquitectónico.

Pero, desde la fenomenología se ha reconocido la existencia de un fenómeno más complejo el cual valdría la pena considerar en nuestra disciplina: la **espacialidad**. La cuál en resumen puede entenderse como un medio construido dialécticamente entre el ser humano y su entorno. Señalar se constituye dialécticamente significa que no estaba ahí desde el principio.¹⁴⁵ E indicar es un medio quiere decir se trata de un intermediario, algo que se encuentra entre ambos. No se apega totalmente a la subjetividad interna del ser humano ni a la objetividad exterior de su entorno, está en medio.

Es posible darse cuenta es un sistema complejo, un todo totalmente integrado. Y como tal es necesario tener en cuenta que un todo es algo más que sólo la suma de sus partes. Pero, para avanzar en la investigación y tratar de explicar más claramente en que consiste el **fenómeno de la espacialidad**, considero conveniente abordarlo por partes. Es decir, a partir de la identificación de cuales son los componentes que permiten emerja. De modo que se ha encontrado puede concebirse como el resultado de la interrelación de tres elementos fundamentales correlacionales e interdependientes entre sí:

Ser humano - Acciones - Entorno construido

1. El **ser humano** puede entenderse como una totalidad donde cuerpo y conciencia coexisten en una sola unidad indivisible y conforman su existencia. Se trata de un cuerpo vivo con la capacidad de acceder e interactuar con los objetos que lo rodean. Ese acceso se da a través de su captación sensible por parte de los sentidos, así como por las interpretaciones y valoraciones que se hacen de ellos. Lo cual ocurre cuando se llevan a cabo diversas acciones en la vida cotidiana.
2. Las **acciones** se refieren a lo que hacemos y cómo nos comportamos. La palabra acción proviene del latín *actio*, *actionis*. Cuyos componentes léxicos son *actus* (llevado a cabo) y el sufijo *ción* que denota acción o efecto de.¹⁴⁶ Y se refiere a la operación que realiza un agente, el humano, a través de la cual modifica una entidad o cosa distinta a él mismo. Y

¹⁴⁴ Otto Bollnow, *Hombre y espacio*... 27

¹⁴⁵ Wasana de Silva, "Otto Friedrich Bollnow's concept of human space... 40

¹⁴⁶"ACCIÓN, radicación", Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras.

<http://etimologias.dechile.net/?accio.n#:~:text=La%20palabra%20%22acci%C3%B3n%22%20viene%20del,acto%2C%20activo%20y%20tambi%C3%A9n%20reacci%C3%B3n.> (consultado el 18 de agosto de 2021)

se hace con algún propósito, es decir, es llevada a cabo con cierta **intencionalidad**.¹⁴⁷¹⁴⁸ La cual significa en la conciencia, el cogito, hay tendencia hacia algo; hay tensión, dirección e intención. Por lo tanto, las acciones tienen un fin, están dirigidas a algo externo al sujeto.

3. Se emplea el concepto de **entorno construido** para indicar los aspectos del entorno producto resultante de la deliberada intervención humana y su actividad de creación. Es “[...] cualquier alteración física del medio ambiente natural.”¹⁴⁹ Abarca desde las formas edificadas que definen y albergan diversas actividades; los lugares entre ellas como la infraestructura y sitios al aire libre delimitados, por ejemplo, parques, áreas verdes o calles; también incluye puntos de referencia¹⁵⁰ como monumentos e inclusive sus objetos cotidianos.

De modo que es posible distinguir engloba distintos aspectos y escalas. Y aunque se reconoce la existencia de elementos naturales, estos también pasan a formar parte del entorno antropizado al involucrarse con el ser humano, lo que lleva a cabo y su obra. En resumen, el entorno construido puede entenderse como la estructura de un entorno físico y materializado creado o modificado por el ser humano con el cual se relaciona e interactúa. El cual proporciona un escenario para que éste realice sus actividades y acciones.¹⁵¹



IMAGEN 7. EL FENÓMENO DE LA ESPACIALIDAD PUEDE CONSIDERARSE COMO LA CORRELACIÓN DE TRES ELEMENTOS DEPENDIENTES ENTRE SÍ: SER HUMANO- ESPACIALIDAD- ENTORNO CONSTRUIDO. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

¹⁴⁷ José Ferrater Mora, "Acción", *Diccionario de filosofía*, (Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964), 42

¹⁴⁸ George Wilson y Samuel Shpall "Action", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/action/> (última modificación Invierno de 2016)

¹⁴⁹ Denise L. Lawrence y Setha M. Low, "The Built Environment and Spatial Form", *Annual Review of Anthropology*, Vol.19 (1990), 454

¹⁵⁰ *Ibidem* 454

¹⁵¹ A. Kaklauskas, R. Gudauskas, "intelligent decision-support systems and the Internet of Things for the smart built environment", en *Start Up Creation. The Smart Eco-Efficient Built Environment*, ed. por Fernando Pacheco, Erik Rasmussen, Claes-Göran, Volodymyr Ivanov, Arturas Kaklauskas, Stephen Makonin, (United Kingdom: Woodhead Publishing, 2016), 413.

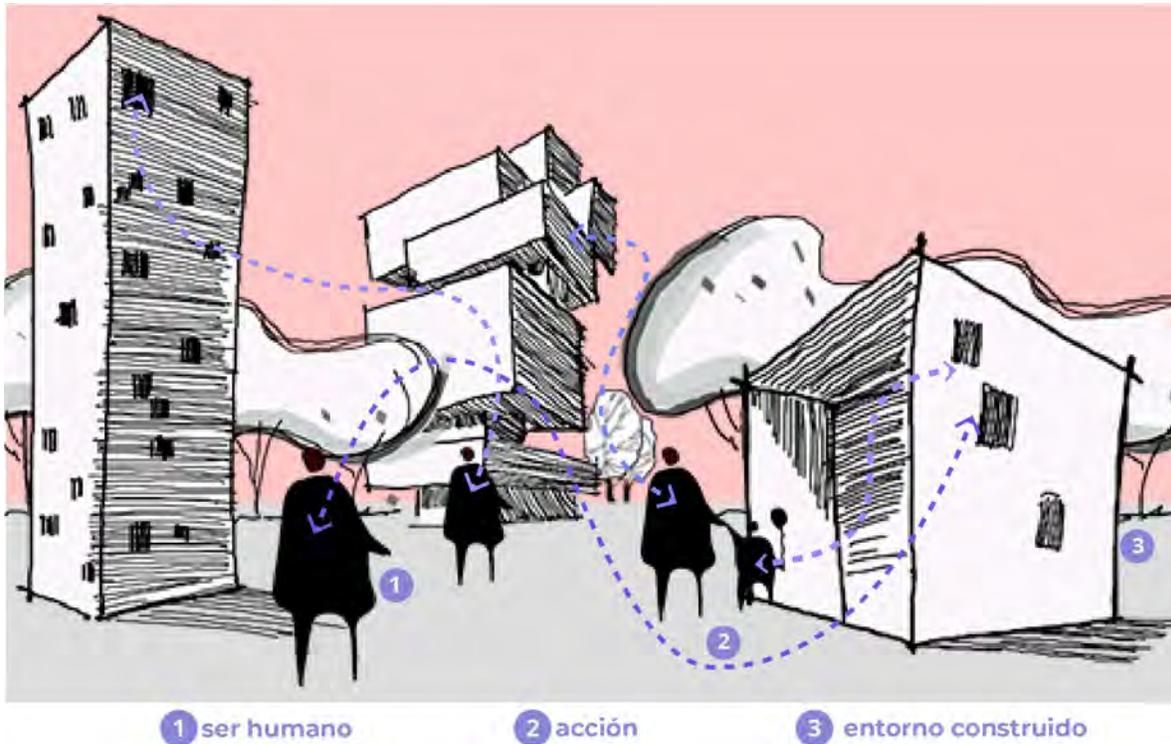


IMAGEN 8. REPRESENTACIÓN DEL FENÓMENO DE LA ESPACIALIDAD Y SUS TRES COMPONENTES CORRELACIONALES.
ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

En resumen, el **fenómeno de la espacialidad** se concreta cuando un sujeto lleva a cabo acciones que le permiten establecer relación con los objetos que conforman su entorno. Asimismo, se han identificado un par de aspectos importantes: En primer lugar, la relación sujeto-objeto no se da involuntariamente, siempre está dotada de cierta intencionalidad por parte del humano; por ende, no hay objetos sin sujeto que los designe como tal. Y aunque el rol del hombre es activo por sus acciones, al mismo tiempo es pasivo al recibir afecciones de su exterior. Entonces, es un complejo de ambas circunstancias: dar y recibir del mundo.

En segundo lugar, es posible darse cuenta para describir cualquiera de los elementos es necesario referir a los otros dos para que cobre sentido. Y es tarea difícil, por no decir imposible intentar explicarlos aisladamente. Por ello pienso la **espacialidad** es un sistema complejo y dinámico donde todos los componentes son interdependientes entre sí y para que se dé no se puede omitir ni prescindir de ninguno de ellos. Se trata de “[...] *el sistema indivisible de los actos de vinculación que lleva a cabo un espíritu constituyente.*”¹⁵²

Después de esta aproximación a las interacciones y factores que influyen y se hacen presentes en el **fenómeno de la espacialidad** ha sido posible asumir una postura respecto a algunas de las muchas preguntas planteadas hasta el momento. Por ejemplo, hablar de **espacio** es más bien una manía poco analizada y cuestionada por el gremio arquitectónico, quien ha encontrado más sencillo instalarse en esa suposición para justificar su quehacer. En

¹⁵² Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción...* 259

consecuanecia, considero sería poco afortunado e incoherente de mi parte continuar cómodamente instalada en dicha creencia infundada.

Es así que me atrevo a sostener en el ámbito del diseño arquitectónico no se “diseña” ni se “maneja” ni el **espacio** ni la condición de la **espacialidad**. Pero a pesar de reconocer esto, al mismo tiempo quedan en pie otras cuestiones: ¿Qué efectos en el diseño arquitectónico supone superar la perspectiva abstracta del **espacio** y realizar el reconocimiento del **fenómeno de la espacialidad**? ¿La **espacialidad** estaría presente de algún modo en el diseño arquitectónico? ¿De qué manera? Además, si el arquitecto no diseña **espacios** ni **espacialidad**, ¿Entonces qué es lo que hace?

2.7 La Experiencia Espacial Vivencial en el Cuadrante de la Representación

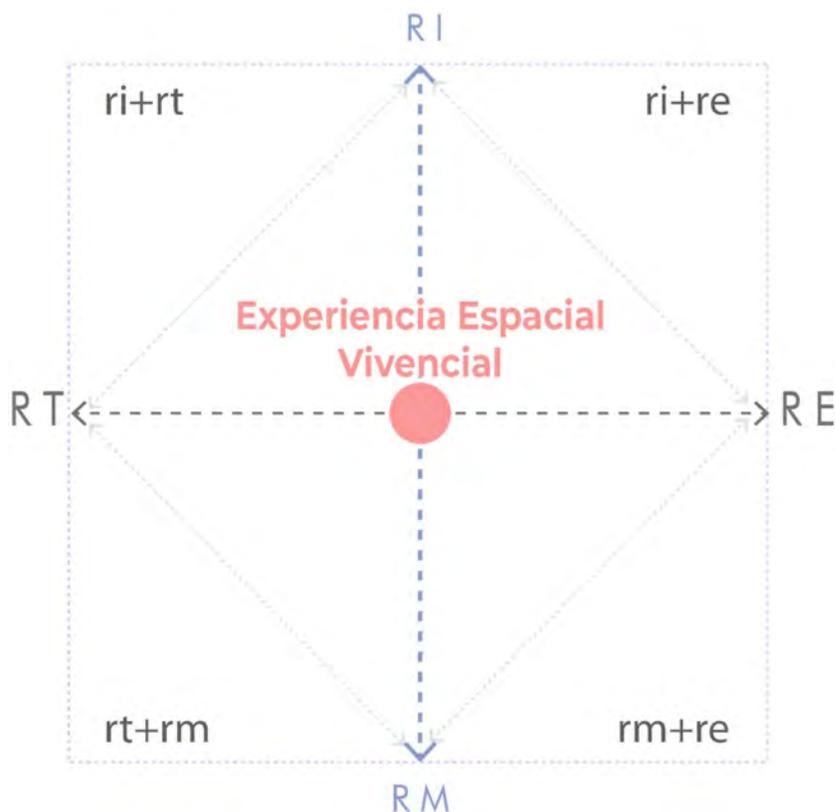


IMAGEN 9. UBICACIÓN DE LA EXPERIENCIA ESPACIAL VIVENCIAL DENTRO DEL CUADRANTE DE LA REPRESENTACIÓN. CUADRANTE DE LA REPRESENTACIÓN. FERNANDO ZAMORA, INTERVENCIÓN KARLA PÉREZ

La aproximación al **fenómeno de la espacialidad** ha permitido comprender que se trata de un proceso inherente e inseparable al ser humano y a su existencia en el mundo. Cabe mencionar que con base en la identificación de cómo se da dicho fenómeno, para efectos del Cuadrante de Representación se ha denominado como **Experiencia espacial vivencial**. Ya que denota más explícitamente la **espacialidad** refiere a la forma en la que las personas desarrollan su vida a través de su experiencia.

Antes de explicar en qué parte del Cuadrante ésta se ha posicionado y porque se ha decidido situarla en ese punto, encuentro importante hacer un par de aclaraciones, especialmente sobre considerar la condición de la **espacialidad** como representación. Por un lado, es posible retomar un aspecto ya mencionado anteriormente: cualquier objeto, ser vivo o acción puede fungir como tal.¹⁵³ Y por otro, también se puede explicar con base en su reconocimiento como fenómeno. Encontramos que etimológicamente el término fenómeno

¹⁵³ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 127

(φαινόμενον) significa “lo que aparece” o “apariencia” que es esencialmente diferente a la “realidad verdadera”.¹⁵⁴

Podría decirse que vivimos en un mundo de fenómenos o apariencias.¹⁵⁵ Debido a que en realidad no conocemos ni tenemos contacto con las cosas en sí mismas, sino con lo que percibimos, experimentamos y sintetizamos de lo se nos presenta de ellas. Lo cual en consecuencia está sujeto a las valoraciones e interpretaciones que podamos hacer al respecto. De modo que el fenómeno “[...] es lo que parece ser tal como realmente se manifiesta, pero que, en rigor, puede ser algo distinto y aún opuesto.”¹⁵⁶ Por lo tanto, dicho mundo de fenómenos o apariencias es el mundo de las “meras representaciones”¹⁵⁷

Entonces, la representación significa un valor activo y fundamental de nuestra naturaleza humana, el cuál rige nuestra existencia. Y conlleva la manera en la que las personas vivimos y nos desarrollamos con el mundo y contexto intersubjetivo. Así, una vez esclarecida la pertinencia de la **Experiencia Espacial Vivencial** en el Cuadrante de Representación, cabe mencionar en qué parte de éste se decidió ubicarla. De modo que se ha posicionado justo en el centro del Cuadrante, en el punto medio de ambos ejes, tanto del crono-tópico como del físico-eidético.

En cuanto a los aspectos temporal y espacial, ambos son condicionantes de nuestra existencia. Puesto que todos los seres humanos somos seres espacio-temporales en igual medida. Dado que la vida, las facultades sensibles y la experiencia con el mundo requieren de un dónde y cuándo. Nuestra existencia y vivencia no puede prescindir de ninguno ni inclinar la balanza hacia uno de ellos. Por ende, puedo proponer la experiencia se encontraría en un punto medio. Esto porque, aunque existen presencias a las cuales asirse como nuestro cuerpo o lo que lo rodea, la estancia y relación con el mundo no es estática. Es dinámica, y los instantes siguen su curso sin detenerse y sin posibilidad de reproducirse con exactitud.

También es necesario ser conscientes de que, en ambos, tanto lo espacial y lo temporal más que una serie de momentos separados, se tratan de complejidades y totalidades fluidas. Es decir, el tiempo no es un conjunto de “ahoras” que se mueve y el espacio no es un conjunto de “aquís.” Además, la experiencia respecto a ellos es vivencial no universal, no son experimentados de la misma manera por todos los individuos, existen sesgos personales. Por lo cual son lo que se percibe de ellos, de modo que nuestra existencia esta mediada por el ahora, antes y después, así como por las presencias y ausencias.

Por otro lado, en cuanto a la representación imaginaria y material, se debe recordar que nuestro desenvolvimiento en el mundo, el cual al tratarse de una construcción humana se caracteriza por su intersubjetividad. La experiencia no es totalmente objetiva ni subjetiva, es un intermedio de ambos. Ya que a pesar de que como seres sujetos estrechamente a lo material, al

¹⁵⁴ José Ferrater Mora, “Fenómeno” *Diccionario de filosofía...*643

¹⁵⁵ *Ibidem* 643

¹⁵⁶ *Ibidem* 643

¹⁵⁷ *Ibidem* 643

mismo tiempo los aspectos internos como serían: los sueños, la imaginación, las fantasías, miedos, o recuerdos son sustanciales en nuestra vida. Dado que permiten ordenar, interpretar y dar sentido a las cosas que se nos presentan.

Por muy subjetiva que pueda ser una representación, no existe estrictamente en estado “puro” y dentro de un recinto privado.¹⁵⁸ Sino que está sujeta a aspectos sensibles y físicos a los cuales no sólo significa y produce. También éstos simultáneamente la nutren, de modo que esta situación permite desarrollar un mismo suelo común de información compartido entre diferentes individuos. Entonces se trata de un sistema cíclico en donde ambos se retroalimentan de la misma manera y necesitan uno del otro para generarse.

¹⁵⁸ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 192

Índice de imágenes

- Imagen 1. El espacio se ha explicado a través de puntos de referencia. Elaboración Karla Pérez 61
- Imagen 2. También se considera como lo que se encuentra entre dos puntos de referencia. Elaboración Karla Pérez 61
- Imagen 3. Para Ching, el espacio en la arquitectura se compone por elementos como vigas, pilares, muros, suelos y cubiertas. tomado de diseño de interiores un manual. Francis D.K. Ching. 75
- Imagen 4. Aún desde la perspectiva arquitectónica prevalece el considerar al espacio como tridimensional, delimitado y definido por una envolvente. Elaboración Karla Pérez ... 76
- Imagen 5. Se puede entender a la espacialidad humana como un fenómeno complejo, correlacional y retroalimentativo que se da a través de "ser-en-el-mundo" como relación con el mundo circundante. Elaboración Karla Pérez..... 88
- Imagen 6. Teorías relacionadas al proceso de posicionarnos a nosotros mismos en ambientes espaciales. *Existential and experimental notions of space*. Richard Koeck, intervención Karla Pérez..... 94
- Imagen 7. El fenómeno de la espacialidad puede considerarse como la correlación de tres elementos dependientes entre sí: Ser humano- Espacialidad- Entorno construido. Elaboración Karla Pérez 96
- Imagen 8. Representación del fenómeno de la espacialidad y sus tres componentes correlacionales. Elaboración Karla Pérez..... 97
- Imagen 9. Ubicación de la experiencia espacial vivencial dentro del Cuadrante de la Representación. Cuadrante de la representación. Fernando Zamora, intervención Karla Pérez 99

3

**Acerca de la noción del diseño
arquitectónico como actividad
productiva y su relación con la
imagen**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Capítulo 3. Acerca de la noción del diseño arquitectónico como actividad productiva y su relación con la imagen

El presente capítulo se desarrolla con unas intenciones muy específicas. Por un lado, aparentemente es una costumbre lidiar con la indeterminación de muchos de los términos empleados en nuestro campo disciplinar. Y es que tal como sucede con la noción de espacio, tampoco existe una idea clara de qué es el **diseño arquitectónico**. Entonces uno de los propósitos es realizar una aproximación que permita establecer una postura personal al respecto a lo que se refiere cuando se habla de ese término. Lo cual podría lograrse a través de la pregunta ¿Qué se está entendiendo, o mejor dicho cómo estoy pensando la noción de **diseño arquitectónico**?

De modo que sea posible identificar de que se trata y que aspectos implica tratar este tema. Con el fin de sustentar una base más estable y coherente más allá de meros dichos o suposiciones. Para que ese entendimiento permita reflexionar si la cuestión de la **espacialidad**, que conforma el interés principal de la presente investigación, incide de alguna manera en el ámbito del **diseño arquitectónico**. Ya que al menos como concluí en el capítulo anterior, el trabajo del profesional de la arquitectura no consiste ni en diseñar el **espacio** ni la **espacialidad**. Por lo tanto, no es posible justificar mediante ese argumento la existencia de alguna relación.

Esto ha generado muchas dudas, para empezar ¿Entonces qué es lo que realiza el arquitecto como labor profesional? ¿Cuál es su quehacer? Pero para poder dar respuesta a estas preguntas antes es ineludible hacer el intento por esclarecer ¿Qué es y en qué consiste el **diseño arquitectónico**? Y una vez atendidas esas cuestiones, y en conjunto a lo que ya hemos abordado respecto al **fenómeno de la espacialidad** llegar a deducir si ¿La **espacialidad** estará presente de alguna manera en el **diseño arquitectónico**? ¿De qué manera?

3.1 Aproximaciones al entendimiento del diseño arquitectónico o ¿Cómo intentar adentrarse en el tema del diseño arquitectónico y no morir en el intento?

A lo largo de este trabajo he detectado algunas particularidades que han llamado especialmente mi atención. Una de ellas es la actitud contradictoria que se manifiesta respecto al concepto de **diseño arquitectónico** por parte del mismo arquitecto. Ya que a pesar de la importancia que se le ha adjudicado, al insinuar constantemente el diseño es algo concerniente a su campo. En realidad, existe cierta reticencia a tratar este tema. Como si existiera cierto recelo o temor de exponer alguna aproximación para explicar o aclarar ¿De qué se habla cuándo se habla de **diseño arquitectónico**?

Por lo tanto, es una cuestión que suele darse por hecho. Como si no fuera necesario cuestionarse ¿qué es?, ¿en qué consiste?, ¿cómo se lleva a cabo? y ¿cuál es su finalidad? Y se han perpetuado desde el ámbito académico y formativo algunas ideas poco reflexivas que probablemente estén equivocadas. Las cuáles han generado alrededor del campo disciplinar mitos y suposiciones. Que más que esclarecer el término o darnos una idea más concreta y fundamentada sobre él, buscan en cierta medida justificar y enaltecer el papel de lo arquitectónico y de sus profesionistas. Sirva de ejemplo la demostración de lo errónea e infundada que resulta ser la creencia de que lo que los arquitectos hacemos es diseñar el **espacio**.

Y es que pareciera ser más fácil seguir instalándose en dichos supuestos que empezar a poner en crisis el paradigma en donde se encuentra inserto el entendido del **diseño arquitectónico**. Pero es un ejercicio que es de vital importancia llevar a cabo si lo que se pretende es salir del pensamiento que se ha impuesto a lo largo del tiempo y dar paso a una postura más crítica. Aunque, debido a que aún existen diversas dudas e incertidumbres al respecto, lo aquí presentado es altamente cuestionable o debatible. Y sobre todo es prudente mencionar no busca exponerse como una verdad absoluta. Pero, se espera el presente escrito contribuya a esclarecer sólo un poco este complicado panorama y establecer desde que punto de vista se ha entendido dicho concepto y argumentado la presente investigación.

3.1.1. De los supuestos acerca del diseño y la condición equivocada de su noción

Me parece una manera prudente de comenzar es hacer un esfuerzo por contextualizar y exponer el panorama de cómo se ha tratado la noción del **diseño** en el ámbito arquitectónico. En primera instancia distingo se ha planteado como un factor primordial a éste. Y se ha asumido un tanto irreflexivamente el romántico pensamiento de que hablamos de una facultad con potestad determinante, como si contara con poderes sobrenaturales. Cuya misión intrínseca consiste en mejorar la vida de las personas, promover el progreso, así como atender a los valores de la sociedad.¹

Asunciones donde se distingue una auténtica presunción de omnipotencia,² que además son trasladadas a la labor del profesional de la arquitectura cuando se le asigna el papel de diseñador. Esto no es de extrañarse si consideramos que desde las primeras etapas de formación se nos inculca la creencia, como si de dogma se tratara, que el **diseño** “es la solución a los problemas de la sociedad.” Y como hace ver Raúl Belluccia, es común aún después de concluir nuestros estudios nos dirijamos por la vida y en el campo laboral con una autopercepción excesivamente enaltecida “[...] como si >>el **diseño**<< fuese una organización autónoma que ha venido al mundo a cumplir unos objetivos propios a través de sus apóstoles, los diseñadores.”³, o en nuestro caso particular, los arquitectos.

Y asumimos dichas creencias con una fe casi religiosa. La cuál se ve reforzada con supuestos como los que señalan que “[...] la etimología de **diseño** es **segno di Dio in noi**.”⁴, cuya traducción literal sería “Signo de Dios en nosotros. “Pero para realmente plantear una aproximación sustentada en algo más que meras suposiciones y autojustificaciones “[...] debe dejarse de molestar al profesional con estas demandas de roles mesiánicos.”⁵ Y es necesario comenzar por tomar una postura mucho más centrada y juiciosa más allá de únicamente limitarse a vanagloriar el papel que desempeña el arquitecto.

Aunque cuando esto se hace es inevitable surjan muchas dudas: ¿A que nos referimos al hablar de **diseño**? ¿Y de **diseño arquitectónico**? ¿Qué es lo que haría arquitectónico al **diseño**? Pero, aunque se realicen estas interrogantes, se presenta un problema al hacer el intento por contestarlas y adentrarse en el sinuoso y complicado laberinto que representa el **diseño arquitectónico**. Ya que de inicio la interpretación del **diseño** en sí mismo es dejada en manos del

¹ Raúl Belluccia. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños*. (Buenos Aires: Editorial Paidós, 2007), 29

² Norberto Chaves. *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. (Barcelona: Editorial GG, 2001), 62

³ Raúl Belluccia. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños...* 35.

⁴ Norberto Chaves. *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, 67.

⁵ *Ibidem*, 68.

discurso coloquial, y se basa en acepciones intuitivas. Las cuales son formadas más por el uso espontáneo⁶ y continuo que por una labor reflexiva o de investigación.

Como sucede con el término espacio, sobre el **diseño** también han surgido diversidad de frases por parte de los mismos diseñadores. Por ejemplo, Matt Beale señala “El **diseño** se trata de hacer cosas bien (y luego mejores) y correctas (y fantásticas) para las personas que las encuentran y las usan.”⁷ Para Paul Rand “El **diseño** es el método de juntar la forma y el contenido. El **diseño** es simple, por eso es tan complicado.”⁸ Y según Alina Wheeler “El **diseño** es inteligencia hecha visible.”⁹ Mientras que para arquitectos como Charles Eames “[...] Los detalles no son los detalles. Ellos son el **diseño**.”¹⁰ Incluso Norman Foster indica “Como arquitecto, diseñas para el presente, con cierto conocimiento del pasado, para un futuro que es esencialmente desconocido”.¹¹

Pero, pese al indudable optimismo que manifiestan, ciertamente no dejan de ser opiniones personales que no ayudan mucho a dilucidar el panorama. Y al tener estos dichos como sustento se recrea y perpetua un sistema el cual trae consigo consecuencias poco favorables en el campo del **diseño arquitectónico**. La más grave, desde mi opinión, es que los mismos profesionistas ni siquiera sepamos ni tengamos idea o conciencia de qué es lo que hacemos o cuál es el objetivo que nuestras actividades persiguen. Es decir, nos desenvolvemos en el trabajo prácticamente a ciegas y caemos en una especie de paradoja: ¿Cómo es posible realizar un trabajo si ni siquiera sabemos claramente lo que hay que hacer?

Al mismo tiempo, las posturas y creencias sobre el asunto del **diseño** son diversas y cambiantes. Ya que responden a la época, la realidad socio-económica, enfoque, y demás factores que las contextualiza. Debido a que se ha considerado como arte o un arte orientado a la funcionalidad, una ciencia que aún debe desarrollarse, una forma de pensamiento, una disciplina teórica.¹² Hasta como el medio para lograr un fin o inclusive que puede ser un producto susceptible a ser consumido. Denotando una condición objetual al mencionar que algún artefacto puede “ser un **diseño**” o “tener **diseño**”, y ser calificado como bueno o malo.

Es de esta maneta que la falta de claridad y el amplio margen de ambigüedad que posee dicho término provoca algunas complicaciones para tratar de despejar las dudas al respecto. Y consecuentemente se pueda pensar que en realidad existe cierto equívoco en la noción de **diseño** desarrollada hasta nuestros días. Para explicar esto es vital iniciar por esclarecer lo que

⁶ Norberto Chaves, “Arquitectura y diseño, fronteras y solapamientos”, Archivo de Norberto Chaves, agosto 2011, https://www.norbertochaves.com/articulos/texto/arquitectura_y_diseno_fronteras_y_solapamientos (consultado el 11 de abril de 2021)

⁷ Marina Yalanska, “30 Eternal Quotes from Design Experts” Design 4Users, 13 de julio de 2016, <https://design4users.com/30-eternal-quotes-from-design-experts/> (consultado el 20 de agosto de 2021)

⁸ Ibidem

⁹ Ibidem

¹⁰ Luis Sánchez, “Los detalles son el diseño-Charles Eames” Cosas de arquitectos. Revista digital de arquitectura, 22 de marzo de 2016, <https://www.cosasdearquitectos.com/2016/03/los-detalles-diseno-charles-eames/> (consultado el 20 de agosto de 2021)

¹¹ Begoña Uribe, “Frases: Norman Foster y el tiempo” Archdaily, 14 de mayo de 2015, <https://www.archdaily.mx/mx/766874/frases-norman-foster-y-el-tiempo> (consultado el 20 de agosto de 2021)

¹² Raúl Beluccia. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños...* 14

se entiende como equívoco. Porque al igual que ha sucedido con casi todos los términos, suele usarse continuamente sin saber exactamente a qué se está refiriendo. Según Mauricio Beuchot:

Lo equívoco es lo que se predica o se dice de un conjunto de cosas en un sentido completamente diverso, de modo que una no tiene conmensuración con otra; por ejemplo, [...] cuando decimos “gato” a un animal, a un instrumento y a una persona.¹³

Asimismo, el concepto de equívoco también es usado dentro de la retórica. Desde donde se asume como una figura literaria de repetición que consiste en hacer uso del valor polisémico de algunas palabras. Y en la cual se repite la palabra, pero en cada aparición su significado es distinto, lo que puede llevar a la confusión.¹⁴ Mientras que el diccionario lo señala como un adjetivo para describir algo “Que puede entenderse o interpretarse en varios sentidos, o dar ocasión a juicios diversos”. O como un derivado de la palabra equivocar: “Tener o tomar una cosa por otra, confundiéndo las, juzgando o actuando erróneamente”.

Una situación que se suscitó continuamente y a la que se le tuvo que hacer frente en el transcurso de la maestría fue la a veces insistente presión por concretar una “definición” de lo que se ha nombrado “**diseño arquitectónico**”. Pero, si tomamos en cuenta la explicación anterior, podríamos conjeturar que desde la mera cuestión nominal las palabras **diseño** y **arquitectónico** por separado se encuentran dentro de la categoría de lo equívoco. Debido a la condición polisémica que presentan, donde cada intento por definir las parece hacerse (al menos la mayoría de las veces) con base en la interpretación individual de quien realiza el acercamiento. Y consecuentemente, en conveniencia de sus intereses personales.

Esto puede ser ejemplificado con las “definiciones” o “caracterizaciones” del **diseño** mencionadas anteriormente. Las cuales lejos de presentar una postura neutral o perseguir el fin de explicar su significado, parecen no ser más que opiniones o meros dichos. Que, pese a sus diferencias, si algo tienen en común es que aparentemente en la mayoría de ellas se piensa “[...] el **diseño** como panacea de los males de la humanidad”.¹⁵ Es decir, suele asumirse desde la postura mesiánica antes descrita, como si fuera “[...] el abnegado servicio a las carencias humanas.”¹⁶

Esa particular perspectiva, sumada a lo poco común que es que el diseñador se detenga a pensar ¿qué es **diseño**?¹⁷ Quien al encontrarse en un contexto que le exige se preocupe más por resolver problemas prácticos y concretos; dicho de otra manera, ejerza acciones productivas, que por reflexionar sobre lo que hace. Y en conjunto con la gran variedad de enfoques de esos supuestos, desencadenan una inminente confusión. Y propician un diálogo que caería en lo

¹³ Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. (Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Editorial Itaca: 2008), 35

¹⁴ “Ejemplos de Equívoco”, *Retóricas* <https://www.retoricas.com/2011/07/ejemplos-de-equivoco.html> (consultado el 8 de octubre de 2019)

¹⁵ Norberto Chaves. “Cuatro mitos en la cultura del diseño. Las presunciones teóricas, el culto a la creatividad, la concepción publicitaria y el mesianismo social del diseño como distorsiones en el concepto y en el ejercicio del oficio.” Archivo de textos Norberto Chaves.

https://www.norbertochaves.com/articulos/texto/cuatro_mitos_en_la_cultura_del_diseno

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Raúl Beluccia. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños...*¹³

equivoco. Debido a que a primera instancia “[...] da la impresión de que todos tienen razón”.¹⁸ Entonces al expresar la noción del **diseño arquitectónico** se trata de un equivoco ¿Aseguramos que promueve o dirige a equivocaciones?

Es así que, en afán de desenredar este lío y si consideramos que un hecho equivoco conlleva en sí mismo una cuestión errónea. Tal vez sería adecuado preguntarse ¿Cuál es el parámetro a usar para saber qué se puede validar como correcto y qué no? Para atender esto, es posible distinguir que el principal inconveniente de estas aseveraciones es que provienen de la llamada “conciencia ordinaria.” Que Antonio Sánchez Vásquez describe como un punto de vista inmediato, abstracto y unilateral; es decir refiere a la concepción ingenua y espontánea.¹⁹ La cuál:

No siente la necesidad de desgarrar el telón de prejuicios, hábitos mentales y lugares comunes sobre el que proyecta sus actos prácticos. Cree vivir—y en ello ve una afirmación de sus nexos con el mundo de la práctica— al margen de toda teoría, de una reflexión que sólo vendría a arrancarla de la necesidad de responder a las exigencias prácticas, inmediatas de la vida cotidiana.

De ese modo tal vez podríamos justificar que por lo general al hablar del **diseño** no se cuenta con un sustento más allá de las simples creencias. Y al tomar este contexto en consideración, no suena tan descabellado que muchas veces su noción tenga consigo cierta carga de equivocidad.

Como es posible notar, es evidente en estas interpretaciones la ausencia de una definición o entendido general de dicho concepto. Y aunque también resultaría interesante poner en duda si ¿Es realmente negativa esta “equivocidad”? Ya que, a su vez se han desarrollado posturas en donde su indeterminación se percibe como un aspecto positivo o área de oportunidad. Por ejemplo, Richard Buchanan señala esta situación más como una posibilidad para enriquecer el campo disciplinar que como un obstáculo que lo entorpece, al señalar que:

*[...] una de las grandes fortalezas del **diseño** es que no nos hemos decidido por una sola definición. Los campos en los que la definición es ahora un asunto resuelto tienden a ser campos letárgicos, moribundos o muertos, donde la investigación ya no ofrece desafíos a lo que se acepta como verdad.*²⁰

Aunque, la realidad es que perpetuar indefinidamente la permanencia en la incertidumbre e imprecisión no es del todo benéfica. Y bien valdría la pena hacer el esfuerzo por llegar a un entendimiento, que, aunque no busque establecerse como única, irrefutable y legítima acepción. Sí signifique una postura suficientemente sólida y argumentada que sirva de base para las propuestas de esta investigación. Y que permita identificar o incluso ejercer el autorreconocimiento de lo que se hace, cómo se hace y por qué se hace cuando nos encontramos inmersos específicamente en el ámbito del **diseño arquitectónico**.

¹⁸ Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica...* 119.

¹⁹ Adolfo Sánchez Vásquez. *Filosofía de la praxis*. (México: Siglo veintiuno, 2003), 31y 34

²⁰ Richard Buchanan, “Design Research and the New Learning” *Design Issues*, Vol. 17, n°4 (Otoño 2001), 8

3.1.2. Reconocimiento de las particularidades del diseño a través de la revisión de su polisémica noción

Hasta el momento hemos reconocido la manera en la que el diseño es percibido comúnmente por parte de los mismos diseñadores. Así como la actitud despreocupada y poco reflexiva que suele tomarse al respecto. Lo cual nos conduce a un terreno dudoso e inestable, en dónde se empiezan a cuestionar todas las ideas que al respecto han sido inculcadas a través del tiempo. Pero para poder avanzar, así como tratar de profundizar y salir de los supuestos, es prudente tener bien presentes algunos aspectos relevantes y condicionantes.

En primera instancia, es necesario saber que “[...] ni el diseño ni quienes lo brindan constituyen un fenómeno marginal o efímero, sino que están integrados perfectamente en ámbitos muy extendidos de la vida social contemporánea.”²¹ Esto quiere decir es prácticamente imposible intentar explicar el asunto del diseño de forma aislada. Como si fuera algo independiente y ajeno al contexto donde se inserta, cuándo más bien está determinado por éste. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta el escenario en donde se ve inserto y los factores que lo influyen directa o indirectamente.

También encontramos que la condición del diseño puede estar presente en diversos ámbitos. Pese a la importancia que se le ha dado en el campo de lo arquitectónico, no pertenece exclusivamente a él. Entonces, aunque haya diferencias de una perspectiva a otra, deben existir ciertas similitudes y convergencias que definan al diseño en generalidad. Para identificarlas y profundizar en ello es plausible preguntarse ¿Para qué se ha empleado el término de diseño? ¿Cuándo, cómo y por qué se usa? ¿A qué aspectos señala? Y así contestar: ¿Qué tienen en común para que en todas esas áreas se hable de diseño? **¿Qué hace al diseño ser diseño?**

Para mostrar la ambigüedad que se manifiesta respecto a la palabra diseño, podemos recurrir a lo propuesto por John Heskett en su texto “*Design- a very short introduction*”. Donde hace uso de una oración que a primera impresión parece un trabalenguas que carece de sentido: **“Diseño es diseñar un diseño para producir un diseño.”**²² Pero, si ponemos atención y la analizamos con detenimiento, encontraremos puede ser muy reveladora respecto a los diferentes significados que le son otorgados. Para empezar a desglosar cómo se ha empleado se ha desarrollado el siguiente esquema:

²¹ Raúl Beluccia. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños...* 16

²² John Heskett. *Design- a very short introduction*. (New York: Oxford University Press, 2002),18

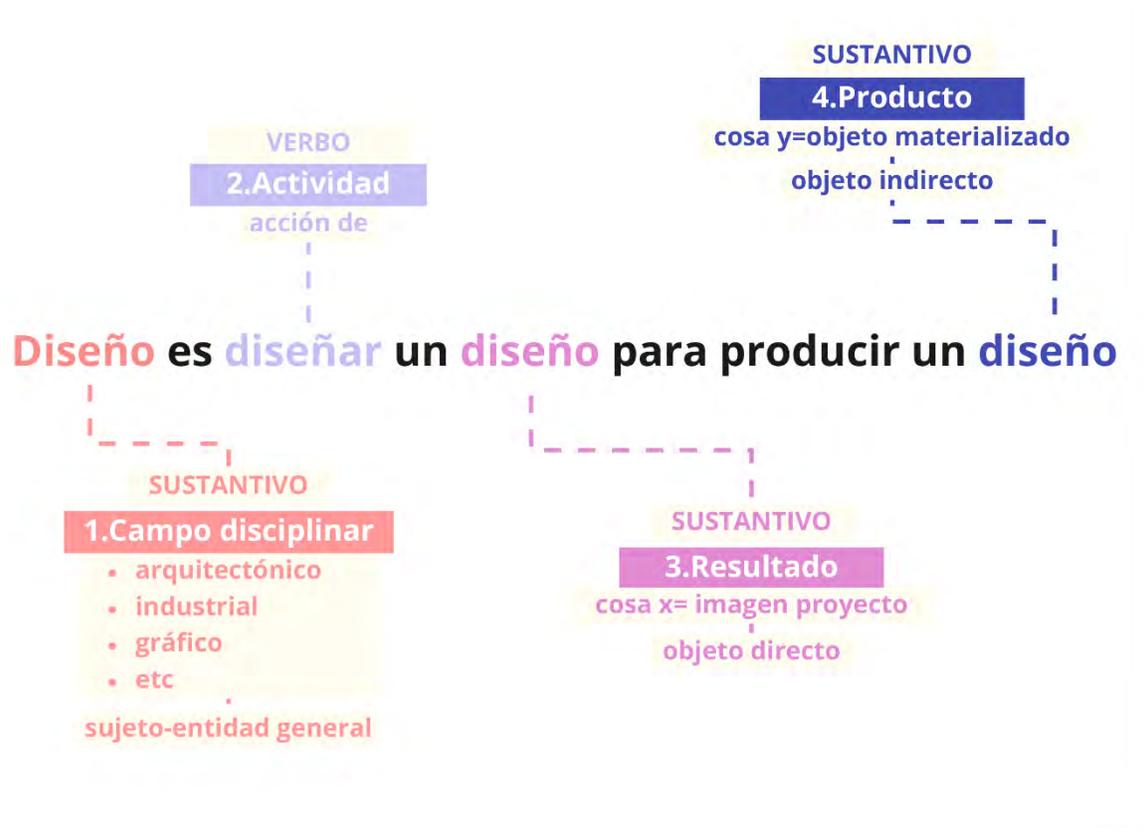


IMAGEN 1. SEGÚN HESKETT LA PALABRA DISEÑO PUEDE EMPLEARSE EN DISTINTOS SENTIDOS. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

1. Si se empieza a examinar este enunciado en orden, en primer lugar, identificaremos el término “**Diseño**” es empleado a manera de sustantivo y se sitúa en la oración en el lugar del sujeto. El cuál apunta a una entidad general: el **campo disciplinar del diseño**. Esto es la multiplicidad y diversidad de áreas en dónde el **diseño** presenta una incidencia. Y se presenta como el desarrollo de conocimientos con referencias teóricas y prácticas. En la cotidianidad podemos encontrar que se habla de diferentes tipos de diseño: el gráfico, industrial, de arte, editorial, y por supuesto el diseño arquitectónico, el cual constituye el asunto que nos interesa abordar en esta investigación.
2. El segundo uso que se le asigna es el de fungir como verbo y por lo tanto reflejar una acción, en este caso la de **diseñar**. Esto es, el trabajo que lleva a cabo el sujeto identificado como diseñador. Esto es interesante, ya que, pese a la diferencia de áreas, así como el enfoque y propósito de cada una de ellas, se insinúa existe algo en común en la actividad de quienes trabajan y se reconocen socialmente como diseñadores.²³ Pero ¿qué es?; lo que nos lleva a pensar ¿En qué consiste la tarea de diseñar?

Así, encontramos que cuando un diseñador diseña, implica que “[...] algún producto está siendo planificado antes de su elaboración definitiva.”²⁴ Su labor incide específicamente en un

²³ Raúl Beluccia. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños...*17

²⁴ Ibidem 19

punto de algún proceso que tiene como objetivo definir las características finales de un producto que ha sido solicitado por una demanda específica, antes de su producción y distribución. Y su finalidad es especificar cómo será, qué aspecto tendrá, de qué material estará hecho, cómo será producido, cuánto costará, como se utilizará, etc.²⁵ En otras palabras, es “La **actividad productiva** cuyo propósito es la prefiguración de objetos útiles que conforman el entorno humano.”²⁶

3. Pero ¿Qué se obtiene de esa acción? Esto nos lleva a la tercera acepción del término en el enunciado. Donde otra vez es un sustantivo, con la diferencia de que ahora denomina al producto resultado de la actividad de diseñar. La cual al encargarse de definir a manera de representación la forma de un objeto, tiene como tarea la generación consciente de las ideas e imágenes de dichas formas.²⁷ Cuando las imágenes inmatriciales producto de esa reflexión consciente e intencional son trasladadas a un soporte material genera un “objeto x”. El cuál he identificado por el nombre de imagen proyectual, la cual puede concebirse como:

*[...] la imagen en su lenguaje figurativo y en su intencionalidad e incluye todos aquellos documentos y representaciones del objeto que aseguren el máximo de univocidad- o de alto nivel de certeza en el mensaje que comunica, para que la obra sea ejecutada acorde a lo proyectado.*²⁸

4. La cuarta y última función de la palabra **diseño** refiere a un “objeto y” o producto tangible y materializado realizado con base a lo propuesto por el diseñador. Cuya existencia y ejecución es en realidad la razón y el propósito de que se lleven a cabo tanto el diseñar como el proyecto resultado de esa acción. Se dice que estas obras están diseñadas no por que posean determinada forma, sino porque la forma que presentan es la respuesta especializada y ajustada a un complejo conjunto de demandas.²⁹

Por lo tanto, encontramos que la actividad del diseño se realiza para especificar las características físicas y la factibilidad de concretar una forma que aún es inmaterial. Para lo cual el diseñador realiza representaciones o imágenes materiales en donde se concretan y plasman gráficamente y a detalle todos los rasgos que definen la configuración de los objetos. Con el fin de que quien llegue a materializarlos lo lleve a cabo con alta fidelidad a lo que se ha propuesto en su etapa de planeación.

Reconocer los diferentes sentidos otorgados a la polisemia deja saber el diseño es más bien:

[...] un servicio a terceros cuya especialidad consiste en determinar, anticipadamente a su realización, las características finales de un artefacto y su modo de producción, para que cumpla con

²⁵ Ibidem 19

²⁶ Miguel Hierro. “El diseño arquitectónico, ¿para qué?”, *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*. (CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM,2015), 17

²⁷ Miguel Hierro. “El diseño arquitectónico, ¿para qué?” ...17

²⁸ Miguel Hierro. “La investigación proyectual”, *Programa de Maestría y Doctorado en arquitectura Curso propedéutico 2015/1. Proyecto de investigación. Documentos de estudio*. (CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM,2015), 150

²⁹ Raúl Beluccia. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños...*22

*una serie de requisitos definidos de antemano: funcionales, formales, estéticos, simbólicos, informativos, identificadores, materiales, ergonómicos, persuasivos, económicos, etc.*³⁰

Así, independientemente del rubro al que pertenezca, el diseño brinda un servicio insoslayable para el actual esquema productivo de la sociedad. Que consiste en la planificación anticipada de algún producto, ya sea en su totalidad o en un aspecto en específico. Por lo cual su labor más bien se trata de uno de los eslabones en la cadena de decisiones y acciones variadas que en conjunto constituyen un proceso productivo.³¹

Poner en perspectiva el contexto donde incide la cuestión del diseño muestra que se trata de una pieza dentro de un sistema más grande. Aspecto que nos permite llegar a consideraciones reveladoras para empezar a desmentir algunos de los muchos mitos que existen alrededor de su noción. Por inicio de cuentas se hace evidente que para que el diseñador lleve a cabo su labor requiere que alguien con objetivos que busca cumplir a través de los artefactos diseñados y solicite sus servicios. Por lo tanto, no diseña lo que quiere, sino lo que le ha pedido su comitente, a quien debe satisfacer.³²

Y al contrario a lo que se cree, el diseño no tiene la capacidad salvadora y progresista antes descrita. Su objetivo no es ni mejorar la sociedad ni mejorar la vida de las personas. En realidad, no tiene motor interno y carece de autonomía; no tiene iniciativa, fines propios u objetivos particulares; y al ser parte de un medio de producción, su carácter es más bien de servicio. Ya que pertenece a un contexto social y económico específico donde puede ser usado por cualquiera que le convenga. Sin importar realmente sus intenciones sociales, políticas o económicas.³³

Entonces, cualquier encargo de diseño está dirigido a un público destinatario a quien el comitente o demandante tiene intenciones de persuadir de una acción o idea. Esto es relevante ya que en la sociedad en la que nos desarrollamos es imposible mantenernos aislados de nuestro entorno. Los seres humanos convivimos a diario con objetos, que en su gran mayoría han sido diseñados, los cuales nos afectan y condicionan.³⁴ Y a pesar de que es un tema que se abordará más adelante, cabe ahora señalar se trata de un proceso retroalimentativo donde el hombre participa activamente en su caracterización, pero al mismo tiempo dichos objetos tienen un efecto sobre él.

³⁰ Ibidem 26

³¹ Ibidem 19 y 27

³² Ibidem 30 y 35

³³ Ibidem 18 y 40

³⁴ Ibidem 31, 32

3.2 El proceso productivo de lo arquitectónico resultado de la producción del entorno construido y lo humano

Una vez hecha la especificación de en qué consiste hablar de diseño, independientemente del área de interés. Encuentro necesario comenzar a preguntarse sobre la relación entre éste y la cuestión de lo arquitectónico. Ya que como he evidenciado, existe la propuesta de que hay un tipo de diseño el cuál se ha caracterizado por supuestamente ser arquitectónico. Pero ¿Esto que significaría? ¿Qué particularidades sin las que permitirían que al diseño se le pueda proporcionar el adjetivo y la calificación de arquitectónico? ¿Cómo se ligarían ambas cuestiones?

Para tratar de resolver esto en inicio de cuentas es de vital importancia tratar de especificar cuál es la labor del arquitecto como diseñador. Por qué hasta ahora sólo se ha explicado que cuando se diseña el objetivo que se busca es prever la configuración de los distintos objetos de uso cotidiano, los cuales pueden ser muy variados. Así como que al llevarse a cabo es necesario tener en consideración es una actividad mediada por condiciones contextuales sociales, políticas y económicas muy específicas. Más bien el diseño forma parte de sistemas más complejos; es decir, de varios procesos de producción.

Aunque, al mismo tiempo éste también implica en sí mismo un proceso propio autónomo a los procesos productivos donde se inserta. Entonces para hacer el esfuerzo por delimitar al diseño desde de la perspectiva arquitectónica, es necesario aproximarse a ellos y en lo que consisten. Así como cuestionar aspectos específicos del propio campo disciplinar:

¿Qué tipo de productos son los que se busca generar con el diseño en el campo específico de la arquitectura? ¿Cómo se da esa producción? ¿Quién realiza la demanda? ¿Cuál es la finalidad que se busca lograr? ¿Por qué se lleva a cabo? Así como ¿Cuáles son el proceso y resultado del diseño arquitectónico? ¿Qué tipo de acciones se llevan a cabo al ejercer la actividad del diseño en este campo disciplinar? ¿Qué factores lo influyen?

3.2.1 Aproximación preliminar a los procesos de producción y su relación con lo humano

Hasta ahora para abordar y tratar de explicar el asunto del diseño se ha manejado un concepto relevante, el de proceso de producción. Por lo tanto, es pertinente comenzar por explicar lo que he entendido al respecto. Dado que, cuando indagamos en torno a la noción de producción, se reconoce existen distintos y variados enfoques. Por ejemplo, se decidió recurrir en primera instancia a diccionarios de filosofía, como el de Nicola Abbagnano y el de Ferrater Mora. Por un lado, el primero describe la producción como “Llevar al ser a cualquier cosa que podría no ser.”³⁵ y recurre a Platón quien define al “arte productivo” como: “toda posibilidad que resulte causa de generación de cosas que antes no eran.”³⁶

Pero, un aspecto que llama la atención es que ambos hacen referencia a lo expuesto por Aristóteles. Quien recurre al ejemplo del arte para explicar la producción. Ya que es un campo donde específicamente se produce o hace algo, y no incluye las cosas que son en sí mismas o por su naturaleza. Sino que: “Todo arte concierne a la **generación** y busca los instrumentos técnicos y teóricos para **producir una cosa** que podría ser o no ser y cuyo **principio reside en el que la produce** y no en el objeto producido”³⁷

Esta explicación aristotélica permite establecer las diferencias entre el producir del actuar. Ya que a pesar de que ambas tienen en común que en ellas se encuentra el dominio de lo posible; en otras palabras, lo que puede ser de un modo u otro. Por un lado, la acción es una operación que tiene su finalidad en sí misma. Mientras que la producción halla su carácter propio y finalidad en aquello que produce.³⁸ Y alude a la acepción *ποίησις*, *poiesis*, la cual significa “producción” o “creación.”³⁹ Concepto que Platón asume como “[...] toda causa que haga pasar cualquier cosa del no-ser al ser.”⁴⁰ En otras palabras, es toda actividad que permita la “producción” de algo desde su condición de no-existencia hacia la presencia.⁴¹

Aunque estas primeras aproximaciones permiten intuir que hablar de producción o producir conlleva la generación de algo nuevo. Se quedan un poco cortas, al no explicar por qué o quién la realiza. Al empezar a cuestionar esto, se encontró esta palabra es mencionada como un proceso de transformación activa de la naturaleza hecho por el ser humano para crear las condiciones que permitan su existencia.⁴² Al tomar esto en consideración no es de sorprenderse que pueda empezar a caer en una leve postura materialista. Y así, ubicar a dicho término como el

³⁵ Nicola Abbagnano. *Diccionario de filosofía*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1986) 995

³⁶ *Ibidem* 995

³⁷ *Ibidem* 995

³⁸ *Ibidem* 13 y 995

³⁹ José Ferrater Mora. “Producción” *Diccionario de filosofía* José Ferrater Mora,

<https://www.diccionariodefilosofia.es/es/diccionario/l/3226-produccion.html> (último acceso, 26 de agosto de 2021)

⁴⁰ Platón. *Diálogos vol.III. Fedón. Banquete. Fedro.* (Madrid: Gredos,1988), 252 en Marcelo Zambrano. “Las nociones de *poiesis*, *praxis* y *techné* en la producción artística”, *Index, revista de arte contemporáneo* n°7 (2019),42 <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>

⁴¹ Marcelo Zambrano. “Las nociones de *poiesis*, *praxis* y *techné* en la producción artística”, *Index, revista de arte contemporáneo* n°7 (2019), 45. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>

⁴² Iván Frolov. *Diccionario de Filosofía*. (Moscú: Editorial Progreso, 1984), 350

modo de obtener los bienes materiales necesarios al hombre, para consumo productivo y personal.⁴³

Desde esta perspectiva material, se plantea para producir algo se requieren tres elementos: un material u objeto de la naturaleza a transformar, los medios de trabajo u herramientas para fabricarlo y la actividad o trabajo del hombre que está orientado a un fin.⁴⁴ Pero la creencia de que la producción únicamente se limita a condiciones materiales, me parece de entrada simple y hasta contradictorio. Ya que deja de lado un factor esencial: el ser humano; que, a final de cuentas, es quién produce y para quién se produce. Y quien resulta de interés según la postura aristotélica.

Y aunque puedo mencionar los factores antes enunciados constituyen el modo de producción de bienes materiales. La realidad es que en la producción es inevitable referir a un carácter social que siempre está presente. El cual radica en las relaciones establecidas para la ejecución de la producción. Por un lado, están las llamadas **fuerzas productivas**; las relaciones del hombre con la naturaleza, que reflejan el contenido del proceso de producción. Mientras, por otro lado, están las **relaciones de producción**, es decir las relaciones establecidas entre los hombres participantes y se refieren a la forma social del proceso de producción.⁴⁵ Estas consideraciones no están peleadas con el punto de vista de la economía, y hasta presentan cierta convergencia. En el “Diccionario Marxista de economía política”, encontramos la producción es señalada como:

*Proceso de creación de bienes materiales para la existencia y el desarrollo de la sociedad. La producción existe en todas las etapas del desarrollo de la sociedad humana. Los hombres, al crear los bienes materiales, contraen determinados vínculos y relaciones para actuar conjuntamente. Por ese motivo, la producción de bienes materiales siempre es una producción social.*⁴⁶

A su vez Enrique Dussel en su obra “Filosofía de la producción” insinúa dos sentidos en que la producción se relaciona al ser humano. Por un lado, refiere a los instrumentos de “producción **para** la vida”, constituidos por la formación de órganos vegetales y animales, a los cuales llama tecnología natural. Y por otro se encuentra la tecnología propiamente dicha o humana, que describe como la hecha por el hombre para la “producción **de** su vida.” Y ambas son mediaciones de la vida.⁴⁷

Estas perspectivas en conjunto son interesantes, porque no sólo apuntan el hombre se vale de la naturaleza como materia prima, a la cual transforma como herramienta para su supervivencia. Sino también, señalan al mismo tiempo que produce objetos, se produce a sí mismo y a su vida al establecer las condiciones propicias para desarrollar su existencia humana.

⁴³ Zhamin Borisov y Makárova, “Modo de producción”, *Diccionario de Economía Política. Grupo Edumed*, <http://www.edumed.net/cursecon/dic/bzm/m/modop.htm> (consultado el 6 de junio de 2021)

⁴⁴ Iván Frolov. *Diccionario de Filosofía*. (Moscú: Editorial Progreso, 1984), 350

⁴⁵ Ibidem

⁴⁶ V.I.Pánchenko. *Diccionario Marxista de economía política*. (México D.F: Ediciones de cultura popular, 1979), 192-193. En Josué Trinidad, “La producción de lo arquitectónico y la globalización en el siglo XXI”. (Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019), 99.

⁴⁷ Enrique Dussel, *Filosofía de la Producción*. (Bogotá: Nueva América, 1984), 15.

Además, tanto la producción de objetos como la del humano, están socialmente determinadas. Dicho de otro modo, se introducen en la formación social, al llevarse a cabo sólo por la conjunción entre individuos, no se produce de manera aislada, solitaria o individual.⁴⁸

Por otra parte, es importante aproximarse a la noción de **proceso**, la cual implica acción y desarrollo. Éste puede asumirse como el conjunto de estadios sucesivos que comprenden un fenómeno cualquiera, un sistema, o totalidad. Además, el proceso obedece al propósito de obtener un determinado fin, el cual es el motivo que lo genera. Y su constitución y estructura se basan en la transformación constante de dicha causa o motivo. Desde el momento en que se origina, pasando por las manifestaciones con las que se presentan y hasta la consecución final.⁴⁹

Al tomar todo esto en consideración, podemos decir que la producción se trata de un proceso donde se crean objetos necesarios para la existencia y desarrollo de la sociedad humana a través de la acción o intervención de los individuos. Así cabe destacar que el proceso de producción podría entenderse como la actividad dirigida hacia un fin específico mediante la cual el ser humano actúa sobre la naturaleza exterior y la modifica para adaptarla a sus necesidades al mismo tiempo que se construye y modifica a sí mismo. De modo tal que constituye una condición esencial y natural de las personas.⁵⁰

Esta perspectiva permite darnos cuenta para tratar el tema de los procesos productivos no podemos dejar de lado el factor representado por el ser humano. Y asumir la postura objetivista, tal como sucede al abordar la **espacialidad**, implicaría una actitud reduccionista no tan favorable para abordar la temática del diseño arquitectónico. De este modo, surgen algunas preguntas ¿Qué queremos decir, o de qué hablamos cuando mencionamos que el diseño forma parte de un proceso de producción? ¿De qué manera se integra en él o qué papel representa? ¿Qué tipo de acciones se llevan a cabo en ese proceso productivo? ¿El diseño en sí mismo es un proceso? ¿Qué tipo de procesos se presentan en el campo de lo arquitectónico? ¿Cuál es el producto que se busca concretar? ¿De qué manera esto incide en el ser humano?

⁴⁸ Héctor García Olvera. "Sobre la producción de lo arquitectónico" en *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*, ed. Sandra Loyola (CDMX: Grupo editorial Facultad de Arquitectura, 2016), 55

⁴⁹ Miguel Hierro, "La naturaleza del diseño arquitectónico y su proceso" (tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014), 28

⁵⁰ M.M Rosental y P.F. Iudin. *Diccionario filosófico*. (Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1965), 376, 377

3.2.2 Nociones acerca de lo arquitectónico como parte del proceso de producción humana

Algunas notas aclaratorias:

Antes de continuar con el tema del diseño arquitectónico, pienso es prudente hacer algunas aclaraciones sobre cómo se ha decidido exponer el acercamiento realizado a este tema. Sobre todo, porque he encontrado es parte de un sistema de interrelaciones complejo y retroalimentativo donde todos los factores inseparables se influyen mutuamente. Lo cual puede provocar su explicación sea algo confusa. Dadas esas razones, para tratar de evitar enredos y caer en continuas redundancias, he abordado el tema desde lo general hacia lo particular. Es así que antes de profundizar en la cuestión del diseño, es posible iniciar por preguntarse: **¿Qué es lo arquitectónico?** ¿Cómo se ha interpretado? ¿En qué consiste?

Una vez puntualizado esto, es posible notar que, al realizar un rápido sondeo en la web, encontramos el término “arquitectónico” es explicado como un adjetivo que indica algo perteneciente o relativo a la arquitectura. Aunque la palabra arquitectura, así como sucedió con la de diseño, también resulta problemática por la cantidad de significados que le son atribuidos. Los cuáles también derivan desde una práctica inserta en la sociedad hasta un objeto material. Pero pese a ello, incluso en este trabajo, la palabra arquitectónico se ha usado como calificativo de una rama específica del diseño.

Aunque, como señala el Mtro. Héctor García Olvera, al añadirse el artículo neutro “lo” deja de expresar esa supuesta cualidad. Y más bien pasa a convertirse en una expresión o sustantivo de alta abstracción. El cuál para entenderse requiere definir su específica generalidad.⁵¹ Para intentar aproximarse a una noción de lo arquitectónico, podemos retomar el principio de que hay algo denominado diseño arquitectónico, que forma parte de un tipo de proceso de producción específico. Entonces, podemos inferir que se configuraría su entendimiento en el sentido de lo que se produce.⁵²

De modo tal, que no suena del todo ilógico plantear es posible la existencia del proceso de producción de lo arquitectónico. Aunque esta premisa genera diversas preguntas, para empezar: ¿Será que lo arquitectónico es algo que se puede producir? ¿Cómo se haría? ¿Qué le daría origen? ¿Qué es lo que se buscaría producir mediante este proceso? Es decir, ¿cuál es el resultado o producto que se buscaría obtener? ¿En qué consistiría este proceso productivo?

En un inicio es necesario retomar la idea de que es el ser humano por quien y quien ponen en marcha los procesos de producción. Por lo que cabe preguntarnos ¿Por qué lo hace? Para contestar esta pregunta vale la pena hacer una breve y muy genérica revisión acerca de la entidad denominada genéricamente como “hombre”. La cual, sin realmente hacer énfasis en la cuestión

⁵¹ Héctor García Olvera. “Una aproximación a lo arquitectónico” *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico* (CDMX: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2016), 91

⁵² *Ibidem* 91

de género, puede emplearse para referenciar a todo ser vivo, mamífero, del orden de los primates y perteneciente a la familia de los homínidos, que se ha denominado como “*homo sapiens*.”

Este ente presenta cierta dicotomía en su existencia: por un lado, presenta la naturaleza humana como generalidad, la cual lo reconoce en cuanto a su fisiología. Y, por otra parte, su naturaleza específica condicionada a la época donde se desenvuelve y la cual se expresa de diferentes formas.⁵³ Entonces podría hacerse una precisión: es diferente hablar de la **naturaleza humana** que de la **condición de lo humano**. Aunque a pesar de concebirse como distintos, esto no quiere decir que no tengan nada que ver.

Al aproximarse al ser humano a nivel biológico encontramos según el antropólogo Arnold Gehlen “[...]el hombre[...]es en cierto modo un ser inacabado.”⁵⁴; con lo cual apunta que el rasgo del inacabamiento es una de sus particularidades. Esta situación se evidencia al darnos cuenta carece de órganos altamente especializados que le permitan adaptarse a un medio ambiente específico. Por ende, no es posible pensar al ser humano como un ser independiente.⁵⁵ Entonces, al verse como “ser carencial”, se asume como un ser no afirmado que se encuentra abocado a cumplir y formar la noción de sí mismo.

En consecuencia y para salvar ese estado de inacabamiento, se convierte en un “ser práxico”, que busca además de cubrir sus carencias, construir a través de su propia acción su humanidad.⁵⁶ De modo que el hombre se realiza a partir de la modificación que hace en la naturaleza para satisfacer sus necesidades en un proceso en el que la transformación es mutua. Pero para realizar esto y llegar a conocerse a sí mismo debe **abrirse a un mundo de enfrentamientos e intercambios**. Debe actuar, motivado por la tendencia de superación derivada de ser inacabado. Así, lo que es el hombre más bien puede determinarse a partir de sí mismo, de lo que es concretamente en el mundo real, **el hombre es en el mundo**.⁵⁷

Pero, es necesario contextualizar la acepción de un mundo “humano” se refiere a un mundo hecho por y para el hombre. Acerca del cuál Jordi Pericot nos aproxima a una noción: “[...] el hombre no puede vivir en ningún otro mundo que él ha construido, ya que para él no hay otra naturaleza que la humana”⁵⁸ Lo que lleva a preguntarse **¿Para qué lo produce? ¿Es un esfuerzo por autocompletarse, es decir de producirse a sí mismo?** Se construye lo que hace falta, y a la vez construir es precedido por una estructura fundamental de la relación hombre-mundo.

⁵³ Erich Fromm. *Marx y su concepto del hombre*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1971),20, 21.

⁵⁴ David Sacristan Gómez. “El hombre como ser inacabado” en *Revista Española de Pedagogía*, Año XL, n°158 (octubre-diciembre 1982), 30, <https://revistadepedagogia.org>

⁵⁵ Jordi Pericot. *Servirse de la imagen.Un análisis pragmático de la imagen*. (Barcelona: Ariel Comunicación, 1987),17

⁵⁶ *Ibidem* 17.

⁵⁷ María Emilia Isorni, “Los conceptos de hombre y trabajo en Karl Marx y Jean Paul Sartre”, *Cifra* N°6, (agosto 2012), 55 <https://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/emiliaisorni.pdf>

⁵⁸ Jordi Pericot. *Servirse de la imagen*, 22.

Entendida como la apertura que traza y resguarda las prácticas de sentido, donde se instituye la existencia humana en su relación con las cosas y otras subjetividades, otros seres humanos.⁵⁹

El hombre no realiza individualmente su vida, sus actividades, ni la transformación de su entorno. Cómo se mencionó al tratar el tema de la producción, requiere trabajar y colaborar con sus semejantes y establecer acuerdos sobre aquello a producir. Y aunque se ha pensado “[...] *el hombre, al nacer, es como una hoja de papel en blanco, sobre la que la cultura escribe su texto.*”⁶⁰ En realidad nuestra existencia esta influenciada desde antes que pongamos un pie en el mundo. Por ejemplo, se ha dicho que los bebés son capaces de reconocer sonidos desde el vientre materno, los cuáles recuerdan aún después de nacidos.

Esto es de relevancia porque permite mostrar que el hombre y las circunstancias de su contexto se encuentran ligados desde un primer momento.⁶¹ Y según Ortega y Gasset en las *Meditaciones del Quijote*: “*Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.*”⁶² Frase que deja a pensar en qué consistiría la producción de lo arquitectónico. Como acaba de mencionarse, nuestra propia biología no basta por sí misma para solventar nuestra supervivencia en el medio dónde nos desarrollamos. Ya que no contamos con un ambiente o nicho propio, ni con características físicas que permitan sobrellevar las inclemencias de la naturaleza. Lo cual nos obliga a crear un entorno que nos ayude a salvaguardar nuestra integridad: el entorno construido.

Esto significa estamos obligados a hacer algo por asegurar nuestra vida. Tenemos la necesidad y el deseo de formarnos un horizonte seguro donde desarrollemos nuestra existencia. De este modo damos sentido a nuestra circunstancia; la salvamos y por consiguiente nos salvamos a nosotros mismos.⁶³ Por lo tanto, nos construimos conjuntamente conforme construimos nuestro entorno. Y el comportamiento del ser humano puede entenderse mediante “[...] *el conocimiento de lo que somos o deseamos ser o poseer, así como las acciones que realizamos para alcanzar estos objetivos.*”⁶⁴

Al tomar esto en consideración, nos damos cuenta emergen y se dan diferentes relaciones y vínculos interdependientes y bidireccionales entre seres humanos y el entorno físico que se necesita crear o intervenir. El cuál no sólo se lleva a cabo con el propósito de ofrecer resguardo a los sujetos, también constituye un medio de consolidar y afianzar su existencia y ser en el mundo. Lo que deja de manifiesto el objetivo del proceso de la producción arquitectónica se enfocaría “[...] *al logro de un objeto físico [...] que propicie su ocupación y ofrezca las condiciones que le den la factibilidad de ser habitado*”⁶⁵. Es decir, en configurar el objeto

⁵⁹ Aldo Hidalgo. “Los lugares espacian el espacio” en *Aisthesis*, n°54 (diciembre 2013),56 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200003>

⁶⁰ Erich Fromm. *Marx y su concepto de hombre...* 21.

⁶¹ Gioconda Secchi. “La vida humana en el pensamiento de Ortega y Gasset. El hombre como novelista de sí mismo.” (tesis Magister, Universidad de Chile, 2007), 4.

⁶² José Ortega y Gasset. *Meditaciones del Quijote*. (Madrid: Alianza Editorial, 1983)322.

⁶³ Gioconda Secchi. “La vida humana en el pensamiento de Ortega y Gasset...”4.

⁶⁴ Jordi Pericot. *Servirse de la imagen*, 26.

⁶⁵ Miguel Hierro, *La razón de ser de las actividades del diseño arquitectónico*. (CDMX: Facultad de Arquitectura,2019) 6

arquitectónico caracterizado de esta manera al ser el resultado de este tipo específico de producción.

Y aunque las cuestiones del habitar y la habitabilidad conforman una red temática lo suficientemente amplia y compleja para dedicarle una reflexión aparte. Considero para fines de esta investigación puede acotarse como la manera en la que el ser humano establece continuamente y bidireccionalmente relaciones con los objetos edificados en razón a sus valores personales, sociales, temporales, económicos y culturales. Por ende, el entorno que es construido y habitado por el hombre “[...] no puede considerarse “un objeto” sin más [...] puesto que el habitar [...] implica otras dimensiones, que a su vez implican valores no racionales.”⁶⁶

Pero, pese a que el objeto edificable y físico es parte importante para el proceso de la producción arquitectónica, ésta no se limita únicamente al aspecto físico y tangible. Sino es algo que surge por la interacción y correlación de ese entorno construido que se realiza por y para las personas. Además, “[...] la producción arquitectónica no sólo supone satisfacer necesidades, anhelos y deseos, o perseguir ciertas condiciones de formalidad socialmente definidas, sino que implica hacer intencional lo construido [...]”⁶⁷ En otras palabras, implica materializar y darle sentido a cierto objeto, al que se denomina como arquitectónico.

Estos objetos se realizan con una finalidad e intencionalidad específica, ya que lo que busca es cubrir una demanda inicial elaborada y definida por el hombre. Por lo tanto, es la que pone en marcha todo el proceso productivo.⁶⁸ De este modo, las acciones o actividades sociales en sus demandas, definen y establecen las características del destino de los objetos arquitectónicos. Y consecuentemente, con ello se determina su existencia, producción y consumo.⁶⁹ Lo cual significa, la forma en la que los seres humanos demandan, realiza y se apropian o hacen suyos dichos objetos.

De modo que, se trata de un proceso de producción circular constituido por distintas fases, en que las cosas y edificios se producen materialmente socialmente e individualmente, únicamente para seguir insertándose dentro de la misma sociedad.⁷⁰ Lo que deja a pensar que “[...] no es que lo arquitectónico se dé, anticipadamente, en la cosa edificada; que sea producto de un acto proyectivo intencional o que ello se concrete con la materialización [...]”⁷¹ **Más bien lo arquitectónico es forjado en la precisa relación transaccional desempeñada por los seres humanos cuando cohabitan con lo edificado.**⁷²

⁶⁶ Miguel Hierro. “Crítica en la producción arquitectónica”. *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico*. (CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM, 2016), 58

⁶⁷ Miguel Hierro, “La naturaleza del diseño arquitectónico y su proceso...” 203

⁶⁸ *Ibidem* 203

⁶⁹ Miguel Hierro. “La idea del habitar y la idea del diseñar”. *La producción mítica en lo arquitectónico y su relación con la enseñanza del diseño*. (CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM, 2013), 100

⁷⁰ Héctor García Olvera. “Sobre la producción de lo arquitectónico” ...57

⁷¹ Héctor García Olvera. “Una aproximación a lo arquitectónico” ... 100.

⁷² *Ibidem* 100



IMAGEN 2. LO ARQUITECTÓNICO PUEDE CONCEBIRSE COMO EL PRODUCTO DE LA TRANSACTIVA RELACIÓN ENTRE LOS SERES HUMANOS Y EL ENTORNO CONSTRUIDO CONSECUENTEMENTE HABITADO. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

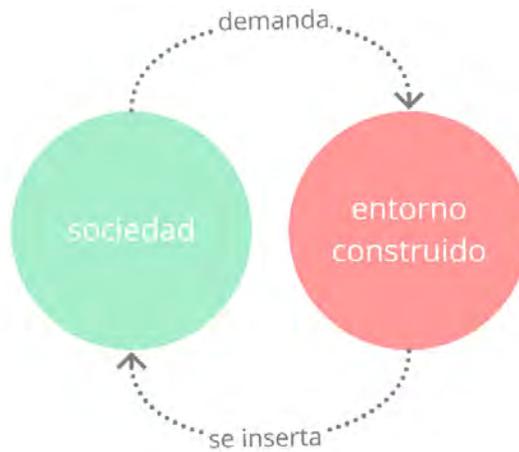


IMAGEN 3. EL SER HUMANO EN SOCIEDAD REQUIERE MATERIALIZAR EL ENTORNO CONSTRUIDO, EL CUAL A SU VEZ INFLUYE Y PASA A FORMAR PARTE DE LA MISMA SOCIEDAD. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

En esa transacción lo arquitectónico se conforma como una experiencia vívida y cultural concreta. En ese sentido lo arquitectónico no se trata de una cualidad o característica esencial perteneciente a la cosa edificada. Ni depende exclusivamente en su totalidad del ser humano habitador. Más bien se produce y emerge como resultado de su mutua interacción. Dicha transactiva relación resulta ser tan estrecha que la producción de lo arquitectónico se ve condicionada al ser humano y a su modo de vivir, pero al mismo tiempo lo arquitectónico interviene en la producción continua de la existencia del hombre.⁷³

Aunque hasta el momento he dilucidado la cuestión lo arquitectónico, al concebirlo como la relación entre el ser humano y el entorno que construye y habita, aún queda pendiente profundizar más a detalle acerca de su proceso de producción y las fases que lo conforman. Pero en función de realizar esto, antes me parece necesario reparar en otros asuntos: ¿Qué papel desempeña el asunto del diseño en la producción de lo arquitectónico? ¿Qué diseña el diseño cuando es especificado como arquitectónico? **¿Qué trabajo ejerce el arquitecto como diseñador?** ¿Cuál es el propósito del diseño arquitectónico?

⁷³ Ibidem 100,101

3.2.3 El proceso de producción del entorno construido como parte de la producción de lo arquitectónico

La producción de lo arquitectónico se da por la interacción y relación transactiva de dos variables correlacionadas: el entorno construido, y el ser humano. También ha quedado claro el hombre en su naturaleza y condición humana requiere producir el medio donde su supervivencia se vea asegurada. Es decir, busca generar bienes materiales denominados edificaciones. Que presentan su propio proceso de producción, el cuál como cualquier otro, se compone por diversas etapas. Las cuales, aunque puedan ser independientes entre sí, y sin importar si en ellas se llevan a cabo acciones productivas o disciplinares, persiguen una finalidad en común: erigir el entorno construido.

Y pese a que sabemos cuál es el resultado al que se quiere llegar, es necesario cuestionar ¿Cómo es dicho proceso? ¿Cuáles son las etapas que lo conforman? ¿Cuáles son sus manifestaciones y su consecución final? Es así que, con el objetivo de hacer una revisión a conciencia, se han propuesto tres fases, las cuales forman parte del **proceso productivo del entorno construido**: la fase de gestión, la fase de diseño y la fase de materialización. Pero ¿Qué distingue a una fase de otra? ¿Cuáles son sus particularidades? ¿Qué es lo que se lleva a cabo en cada una de ellas? ¿Cómo se relacionan entre sí?

En primer lugar, se encuentra la **fase de gestión**, en la cual se presenta la demanda productiva que pone en marcha el proceso y sin la cual éste no existiría ni tendría razón de ser. A través de ella se proporcionan las especificaciones que se espera tenga el producto que se pretende obtener. Para la producción del entorno construido, esto implicaría señalar qué tipo de edificación se requiere, dónde se localizaría, cuál sería su propósito o para qué se crearía. En otras palabras, detectar qué actividades se espera se lleven a cabo en él y quién o quiénes las realizarían, así como bajo que condicionantes de localización, por ejemplo, el clima, se encontraría.

En respuesta a esa demanda intencionalmente determinada se solicita la creación de un bien físico y tangible que es fabricado en la **fase de materialización**. En ella se ejecutan acciones de transformación que modifican, en redundancia, los materiales o materia de trabajo, y se actúa con medios o herramientas productivas propias.⁷⁴ Actividades que tienen como propósito y resultan en la generación del objeto edificado solicitado.

El cuál se concreta finalmente en su consumo cuando el ser humano entra en contacto y se relaciona con él. Situación que origina una cuarta fase: la **de apropiación**. Que, sumada a las otras fases de la producción del entorno construido, marca la pauta para empezar a precisar cómo se da y en qué consiste el **proceso de producción de lo arquitectónico**. Entonces, este último procedimiento más extenso se compone por todo el proceso productivo del entorno

⁷⁴ Miguel Hierro, *La razón de ser de las actividades del diseño arquitectónico...* 5

construido más el ser y el hacer del hombre con él. En otras palabras, cuando el objeto arquitectónico es habitado.

Y aunque consecuentemente todas las etapas constituyentes de la producción del entorno construido se ven insertas en la producción de lo arquitectónico, es importante reconocerlos como diferentes procesos. Esto se podría distinguir al sintetizar que:

Proceso Productivo del entorno construido + Fase de apropiación=
Proceso Productivo de lo Arquitectónico

Una vez explicada la manera en la que intervendría el entorno construido en lo arquitectónico, cabe aclarar no es que se haya olvidado abordar la fase de diseño. Más bien, considero prudente tener en cuenta la existencia de un tipo de proceso productivo de éste en donde no existe. Y se transita de la etapa de gestión a la de materialización casi directamente; ejemplo de ello sería la autoconstrucción. Pero, también existe otro tipo de proceso productivo específico del objeto edificado que ya ha sido institucionalizado, en donde entre la demanda y la ejecución si está presente la etapa de diseño.

Este tipo de proceso es el asunto concerniente y de interés para el campo de lo arquitectónico. Debido a que es justo en esta etapa que lo caracteriza donde incidiría el quehacer del arquitecto. Pero, al presentar un propio proceso de trabajo específico autónomo (más no independiente) del resto de las tres fases, considero relevante dedicarle una reflexión un poco más extensa, con el afán de que hacer más clara la aproximación.

3.3 El papel del diseño como fase del proceso de producción de lo arquitectónico

Como se acaba de explicar y tal como se muestra en el siguiente gráfico, la fase de diseño resulta ser una de las tres etapas que componen un tipo institucionalizado de proceso productivo que busca formar el entorno construido. El cuál en conjunción a la fase de apropiación realizada por el ser humano habitador, conforman el cíclico y retroalimentativo proceso de producción de lo arquitectónico. Por lo que consecuentemente, la etapa del diseño también se encuentra integrado a dicho proceso y adquiriría la caracterización de “diseño arquitectónico”.

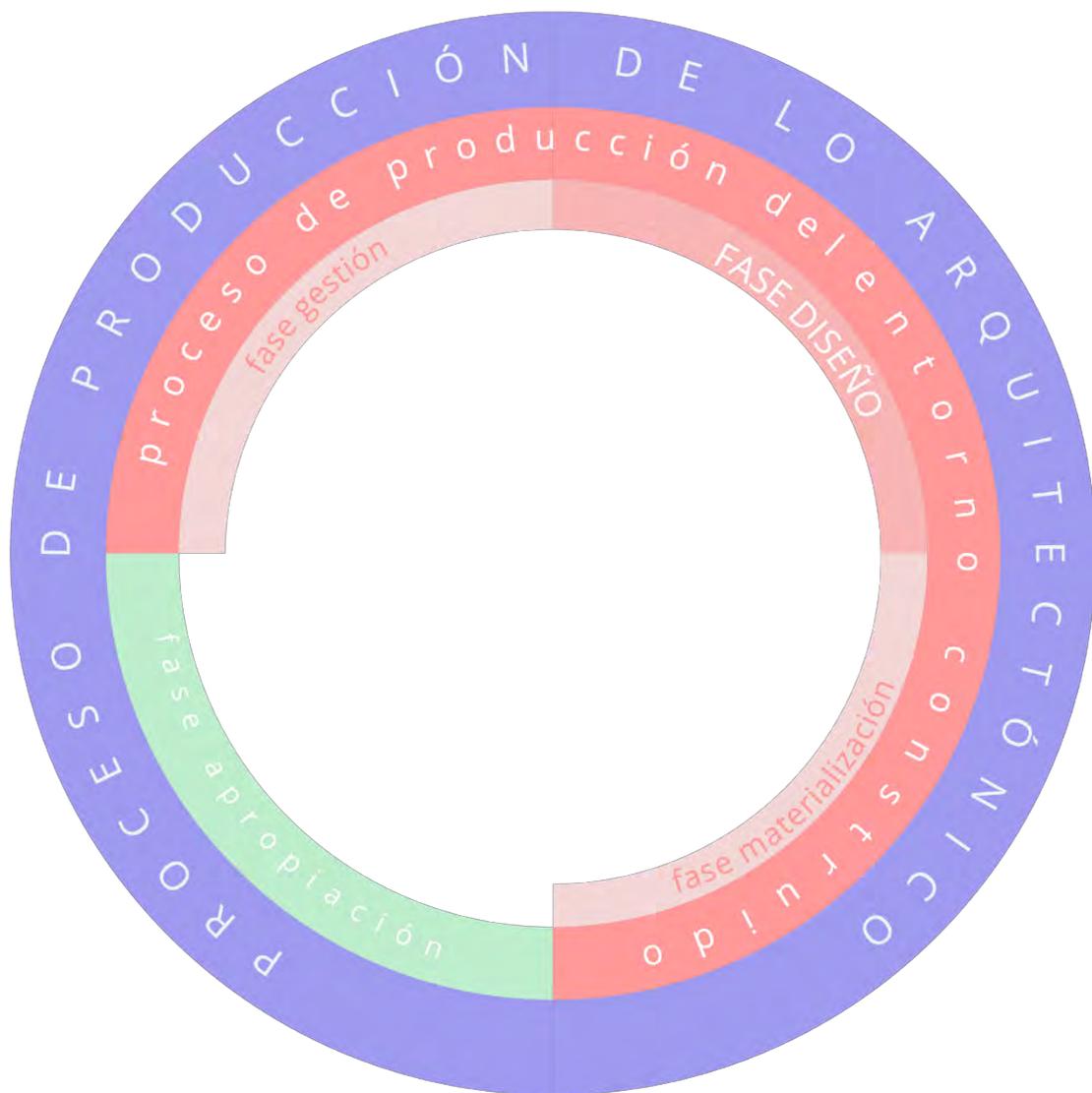


IMAGEN 4. LA FASE DE DISEÑO TAMBIÉN SE VE INTEGRADA AL PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LO ARQUITECTÓNICO AL FORMAR PARTE DEL PROCESO PRODUCTIVO DEL ENTORNO CONSTRUIDO. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

Ubicar la fase del diseño dentro de las actividades de la producción particular y social de un objeto para el ser humano representaría el enfoque que permite explicar su naturaleza, finalidad y sentido con el que se realiza.⁷⁵ Aunque cabe destacar esta fase en sí misma resulta ser otro **proceso con objetivos propios y diferentes** a los de la producción de lo arquitectónico o del entorno construido. Con esto quiero decir, contrario a la creencia del imaginario colectivo y del ámbito académico, ni el diseño arquitectónico ni los arquitectos son los responsables de hacer o crear las edificaciones.

Más bien éstas son erigidas en el plano físico durante la etapa de materialización con acciones que son realizadas por mano de obra especializada mediante instrumentos, modos de trabajo y procesos autónomos y diferentes.⁷⁶ Por lo tanto, carece de sentido nuestro campo disciplinar o los miembros del gremio arquitectónico nos adjudiquemos los objetos edificados como si estos fueran “nuestra obra.” Aunque una vez aclarado esto, inicie la crisis existencial y nos preguntemos: ¿Qué hace el diseño arquitectónico? ¿Cuál su finalidad? ¿Por qué se realiza? ¿Cómo es su proceso? ¿Qué actividades se llevan a cabo? ¿Cuál es el producto resultante?

En este punto es importante retomemos el punto de que el diseño no tiene fines ni objetivos propios. Situación que se evidencia con la fase de gestión en la cual se expresan las características del objeto arquitectónico que se pretende edificar. De modo que es posible darnos cuenta que el arquitecto no diseña lo que quiere, sino lo que le es pedido. Para que puede llevar a cabo su labor necesita, redundantemente, ser necesitado. Es decir, requiere que alguien con el objetivo de realizar una edificación, solicite sus servicios. De forma que:

*El diseño, en stricto sensu, es una **fase de un proceso productivo** complejo en el cual intervienen múltiples factores condicionantes de los resultados finales. Como tal fase, carece por completo de autonomía programática. El diseño no tiene capacidad de decisión sobre el sentido y finalidad de sus productos⁷⁷*

Lo cual deja en duda ¿Porqué para producir entornos construidos se requiere diseñar? También pone en consideración al hablar de una demanda no es suficiente limitarse a asumirla como el simple deseo o necesidad por concretar un objeto tangible en el mundo material. Dentro de ella también viene ya se explícita o implícitamente otro tipo de factores que valen la pena poner en consideración. Como, la existencia y disponibilidad de medios y recursos materiales, humanos o económicos suficientes para ejecutar todo el proceso productivo. Además del debido ajuste que necesita tener en cuanto al contexto social, político y cultural en dónde tiene el propósito de insertarse.

Asimismo, para hablar del diseño en términos de producción en el ámbito de lo arquitectónico y por ende del entorno construido, vale la pena volver a recurrir a lo que nos permite identificar la frase de Heskett antes desglosada: “**Diseño es diseñar un diseño para producir un diseño.**” En este caso, por un lado, el primer uso de “**diseño**” ayudaría a no dejar en

⁷⁵ Miguel Hierro “La naturaleza del diseño arquitectónico y su proceso” ... 24

⁷⁶ Ibidem 25

⁷⁷ Norberto Chaves. *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*, 62.

la indeterminación y especificar el enfoque que se realiza es desde el campo disciplinar del diseño arquitectónico. Mientras que el cuarto, ayuda a indicar el producto de la etapa de materialización: el objeto edificado que forma parte del entorno construido.

Y aunque los términos que componen el fragmento de “diseñar un diseño” aún no han sido precisados específicamente desde la perspectiva de lo arquitectónico, conforman y denotan la existencia de una fase de planeación y organización. La cual se da posteriormente a la demanda y previamente a las acciones de ejecución o materialización. Situación que deja puerta abierta a preguntarse ¿Qué sucede específicamente cuando se diseña un diseño en el particular proceso de producción de lo arquitectónico?

En otras palabras ¿Qué lleva a cabo el arquitecto cuando diseña y qué obtiene con esto? Reflexionar respecto a esta situación hace hincapié en dos aspectos de importancia elemental: tanto en la acción de diseñar realizada por el arquitecto, así como el producto de dicha acción que no se trata de los edificios ya concretados en el mundo material.

3.4.1. Las imágenes proyectivo-intencionales como resultado de la actividad del diseño arquitectónico

Como expliqué previamente el verbo diseñar indica una actividad productiva de planeación y previsión de los diferentes objetos que forman parte del mundo del ser humano. Pero ¿Qué conlleva la fase de diseño en la producción de lo arquitectónico? ¿Qué se hace cuando se diseña? Esta etapa del proceso “[...] correspondería a la fase productiva en la cual se configura y se propone la condición formal de los objetos útiles o de los ambientes con los que se caracteriza una manera de habitar, previo a su realización material.”⁷⁸ De manera que esta fase se encargaría de anticipar la forma del entorno construido que pretende edificarse.

Entonces, se trataría de la previsión de lo que se busca lograr y de cómo lograrlo. Dicho de otra manera, lo que se tiene que tomar en cuenta para concretar la materialización de las edificaciones. Situación que está en función del sentido utilitario al que se destinará y en el cuál su demanda encuentra origen. El cual es fundamental sea conocido por parte del arquitecto antes de que realice cualquier actividad proyectual.⁷⁹ Esto significa para prever el objeto arquitectónico es necesario considerar la forma en la que se cree se dará su uso y apropiación por parte del ser humano que entrará en contacto con él; en otras palabras, su manera de habitarlo.

Para profundizar acerca de esto y señalar la tarea que identifica el actuar arquitectónico, Miguel Hierro recurre a Vittorio Gregotti. Autor según quien este trabajo por un lado consiste en definir la forma física que tendrá el entorno humano. Pero, su propósito no es sólo precisar las características físicas de los objetos. Además, para llevarlo a cabo se necesita entender la consideración del habitar se realiza como una intención o deseo de que acontezca. Esto significa en realidad la habitabilidad de un objeto arquitectónico en la fase de diseño siempre se manifiesta a modo de propuesta e hipótesis de cómo se llevaría a cabo. Lo cual se expresa mediante la definición física a través del orden de la figura.⁸⁰

Lo cual permite distinguir una dualidad entre la parte tangible y objetual que refiere al “entorno material por construir” y el “ambiente humano habitado” que emerge cuando éste entra en contacto con los sujetos habitantes.⁸¹ Y la actividad del diseño se vería motivada por la aspiración de que ambos aspectos lleguen a concretarse. En resumidas cuentas, “[...]la ‘actividad de diseñar’ es un ‘acto intermedio’ de un proceso productivo más extenso, pero que su singularidad está dada por anticipar, prever y planear **lo posible**.”⁸² Pero queda en duda, ¿de qué modo se realiza dicha previsión?

⁷⁸ Miguel Hierro. *El diseño arquitectónico, ¿para qué?* "... 17

⁷⁹ Miguel Hierro. *La idea del habitar y la idea del diseñar* 98

⁸⁰ *Ibidem*... 99

⁸¹ Adrián Baltierra. *El campo de conocimiento del diseño arquitectónico como actividad proyectivo-imaginaria*. (CDMX: DECAD, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2021), 2

⁸² *Ibidem* 10

Para atender esto, un punto de partida es asumir y caracterizar a la acción del diseño como el acto simultáneo de **proyectar e imaginar tanto el entorno construido como el ambiente humano habitado**.⁸³ Diseñar es una forma “[...] de proyectar hacia delante realidades que aún no existen, pero que pueden existir.”⁸⁴ Cabe mencionar proyectar implica a partir de experiencias y conocimientos previos se dé cierta disposición para encontrar formas, detectar semejanzas y mirar de un modo determinado. Por ende, el diseño sería una modalidad de la imaginación proyectante⁸⁵

Es una actividad que comprende el ejercicio de situarse en un futuro virtual que aún no acontece, pero al que se busca llegar lo más parecidamente a una manera ya prevista. Lo proyectado en el campo arquitectónico necesita contemplar que necesita atender ciertas necesidades, deseos, expectativas o anhelos; es decir, la intencionalidad de la demanda. Pero para lograr anticipar lo que podría suceder en lo edificado requiere el acto de imaginar. La imaginación se entiende como una función una función compleja, dinámica y estructural que consiste en producir **imágenes imaginarias**, es decir no sensibles. De modo que la proyección se trataría de un mecanismo imaginario.⁸⁶⁸⁷

Imaginar va más allá de percibir y registrar pasivamente lo que nos rodea, más bien es “[...] una actividad que niega, rechaza, toma distancia ante lo que se le ofrece para ‘proponer’ una construcción propia.”⁸⁸ Y su función es primordial y dominante cuando, como en este caso, pese a tener un saber previo, el objeto está ausente, y no se presenta un conocimiento directo u observacional. Tal como sucede en el diseño arquitectónico en donde se implica mirar lo que aún no existe e imaginar cómo se llevaría a cabo la vida cotidiana en el objeto diseñado que se pretende materializar.⁸⁹

Es así que el arquitecto, mediante la imaginación tendría la capacidad de configurar **lo posible del mundo** mediante **imágenes anticipatorias** de una propuesta figurativa novedosa. De modo que “[...] la imaginación se dirige –plena, incondicionada- hacia el abismo de un futuro por construir, la imaginación humana... se vuelve proyecto.”⁹⁰ Así, el proyecto sería la descripción imaginaria del futuro, pero no se instituye como una condición determinista de la forma exacta en la que debe suceder. Ya que lo que se ha proyectado puede ocurrir no de la manera prevista, lo que le confiere un carácter de ilusorio.⁹¹

Al diseñar en el ámbito arquitectónico a la par de que se imagina el ambiente humano habitado en tanto posibilidad, se realiza el proyecto que constituye la anticipación, previsión y

⁸³ Ibidem 2

⁸⁴ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. (México: ENAP, 2007), 252

⁸⁵ Ibidem 252

⁸⁶ Ibidem 87

⁸⁷ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*. (México: Siglo XXI editores, 1988), 21 en Adrián Baltierra. *El campo de conocimiento del diseño arquitectónico como actividad proyectivo-imaginaria...* 13

⁸⁸ Ibidem 107 en Adrián Baltierra. *El campo de conocimiento del diseño...* 13

⁸⁹ Adrián Baltierra. *El campo de conocimiento del diseño...* 13

⁹⁰ María Lapoujade, *Filosofía de la imaginación...* 117 en Adrián Baltierra. *El campo de conocimiento...* 14

⁹¹ Adrián Baltierra. *El campo de conocimiento del diseño...* 12 y 14

planeación del entorno material por construir.⁹² De modo que cuando el arquitecto diseña ese entorno que aún no existe:

*[...] proyecta imaginariamente ese objeto en su pensamiento, aun antes de proyectarlo sobre un papel o sobre cualquier soporte posible. Por eso **diseñar** es esencialmente un proceso inventivo, una **conformación imaginaria** de lo que aún no se materializa (ni siquiera en el papel): **todo proyecto es imaginario-intelectual, no físico-material**. En todo caso, la materialización de un proyecto como proyecto [...] es una "traducción" o "transcripción" a soportes materiales del **auténtico proyecto, que es imaginario**.⁹³*

Lo cual nos lleva a pensar las imágenes no sensibles emergentes son fundamentales para el ejercicio de la actividad de diseño. Pero no es suficiente con esto, también se requiere y es de igual importancia el traslado de éstas a un soporte material. Es decir, retomando lo explicado en el primer capítulo, que, de ser imágenes visualizables, pasen a ser visuales. Por ende, diseñar es una labor en la cual lo proyectivo y lo gráfico se dan simultáneamente. La actividad de diseño significa una acción doble de “proyectar-graficar.” Donde no son quehaceres autónomos, más bien resulta ser un acto conjunto. Que en parte es “intencional” gracias a su condición proyectiva y también “gráfico” mediante el dibujo.⁹⁴

Es así que lo que comúnmente llamamos “proyecto arquitectónico” en realidad se refiere a una propuesta de la **forma del entorno humano** por construir que se explora y concreta al “graficar **imágenes intencionales**.”⁹⁵ De manera que durante la fase del diseño se ejecutan acciones proyectuales que en nuestro ámbito disciplinar serían “[...]el modo de organizar y fijar arquitectónicamente los elementos que definirán los propósitos de la expresión figurativa del objeto. Es decir, en el sentido de la consonancia que deberá tener con la conformación del hábitat humano”.⁹⁶

El proceso de proyectación parte de la intencionalidad del habitar humano que se aspira a lograr. Y la elaboración de los elementos de la propuesta de formalización del entorno material por edificar se dan por un lado por dicha intención, así como mediante el ejercicio de esquematización y composición. Entre ambas partes se establecen nuevas relaciones que en su sentido general y en la definición de su estructura figurativa pasan a ser la identidad del objeto nuevo definido por el proyecto.⁹⁷

Las actividades proyectuales se sustentan en el entendimiento del arquitecto de la demanda del entorno por construir para luego concretar su forma. Así en el desarrollo proyectual

⁹² Ibidem... 12

⁹³ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...*253

⁹⁴ Adrián Baltierra. *Una aproximación a la actividad del diseño arquitectónico como parte del fenómeno del habitar humano*. CDMX: UNAM, Facultad de Arquitectura, 2020), 7 y 9

⁹⁵ Ibidem 12

⁹⁶ Adrián Baltierra. *Una aproximación fenomenológica a la experiencia de lo espacial y su correlación con lo arquitectónico*. (CDMX: UNAM, Facultad de Arquitectura, 2021), 12

⁹⁷ Miguel Hierro. “El proceso y la naturaleza del diseño arquitectónico”, *Programa de maestría y doctorado en arquitectura. Curso propedéutico 2015/1. Proyecto de investigación. Documentos de estudio*. (CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM,2015), 71,72

⁹⁷ Ibidem 30, 33

de lo arquitectónico el diseñador actúa con una racionalidad específica que le permite tomar decisiones en orden de transformar el enunciado de requerimientos en una **imagen arquitectónica**. Cada que el arquitecto analiza un dato o requerimiento, se manifiestan interpretaciones conceptuales y de imágenes de la posible forma del objeto que, al dialogar entre sí, generan hipótesis proyectuales. Las cuales al ser aceptadas dan como resultado la propuesta edificatoria.⁹⁸

Es innegable el proyecto se relaciona estrechamente con la representación material del objeto. Y a su vez está sujeto a diversas circunstancias, entre las que destacan: la demanda que lo motiva, su factibilidad, uso social y particular, relación con otros objetos, contexto cultural, entorno físico, y hasta la condición de trabajo del diseñador. Las acciones de la fase de proyectación van desde la formulación, interpretación y organización de los datos de la demanda productiva, hasta la presentación de la propuesta del proyecto. Las cuales coinciden en su carácter productivo y resultan necesarias para formular la hipótesis formal del objeto a edificar.⁹⁹

Aunque, cabe señalar no se trata de un proceso lineal donde directamente se va del punto A: la demanda, al punto B: la propuesta formal ya consolidada. Más bien es un proceso retroalimentativo donde la propuesta graficada o dibujada del objeto a edificar se actualiza y modifica constantemente conforme se coteja con lo que a la par imagina el arquitecto. Desde su composición figurativa-estética, su integración con el contexto, soluciones técnicas, hasta el modo en que el ser humano habitaría o desarrollaría sus actividades cotidianas en él.

Esto significa en este proceso hay un cambio evolutivo en la construcción de la imagen que representa al objeto. El resultado final se obtiene mediante una serie de adecuaciones gráficas que inician desde la obtención e interpretación de los datos preliminares de la demanda. Que evolucionan a un planteamiento esquemático sin orden definido y concluye en la elaboración de una propuesta proyectual con cierto nivel de precisión y un código técnico. El cual lo hace legible a ojos ajenos del diseñador, especialmente ante quienes intervendrán y se encargarán de su materialización.¹⁰⁰

Este proceso de transformación y moldeamiento de la imagen de la forma del artificio o hecho arquitectónico, es el único medio por el cual se define el resultado del trabajo de proyectación: la propuesta figurativa cuya finalidad es erigirse tangiblemente en el mundo físico. Por esa razón, el proyecto arquitectónico no sólo abarca la definición de la propuesta formal y la imagen figurativa e intencional del objeto. Sino también implica todos los documentos, anotaciones y los diversos tipos de representación que aseguren el máximo nivel de comunicación de todas las características del objeto proyectado, para que estas sean concretadas en la en la fase de materialización.¹⁰¹

⁹⁸ Ibidem 30, 32, 33

⁹⁹ Ibidem 25

¹⁰⁰ Ibidem 31,32

¹⁰¹ Ibidem 31 y 32

Esto significa las acciones proyectuales y preventivas de la fase de diseño constituyen el puente que enlaza los requerimientos con el producto construido.¹⁰² Este punto de vista permite darnos cuenta el proceso de producción de lo arquitectónico se da como una cadena de comunicación. Y cada etapa informa a la siguiente lo que se quiere lograr y cómo hacerlo. Primero la fase de gestión da los datos de la demanda y su organización a la etapa de diseño. En la cual se trabajan las imágenes de las características previstas de la condición formal del entorno a construir. Con el fin de instruir a los encargados de ejecutar su materialización. Y finalmente preparar las condiciones y presentarlo para su uso o consumo.¹⁰³

En resumen, el proyecto arquitectónico es el producto obtenido del proceso productivo de diseño. Y al mismo tiempo, posee un propósito específico dentro del proceso de producción de lo arquitectónico: configurar detalladamente lo que será edificado y comunicar las características que a esto se le deben dar a través de dispositivos documentales, es decir **imágenes intencionales**.¹⁰⁴ Asimismo, se hace evidente el resultado de diseño no se puede obtener por otro proceso distinto al del trabajo específico y concreto antes descrito. El cual se basa en acciones de múltiples disciplinas que se aplican para definir **la imagen** de la forma del objeto a edificar.¹⁰⁵

Estas actividades se hacen con el mismo objetivo de concretar una propuesta formal que sea factible realizar. En ellas participan un conjunto de sujetos, quienes suman sus aportes para lograr ese fin. Por ejemplo, desde los deseos e intereses de etapa de gestión y requerimientos, las consideraciones técnicas a considerar para su ejecución o la interpretación de estos aspectos hecha por el arquitecto diseñador. Por esa razón el proyecto arquitectónico no es resultado de la individualidad creativa de una sola persona.¹⁰⁶

Al cobrar conciencia de esta situación, evidencia que contrario a la creencia predominante en el campo disciplinar del diseño arquitectónico, el edificar no es determinado por la acción autónoma del arquitecto. Y tampoco esta únicamente sujeto a lo meramente edificatorio, tecnológico o estético; es decir los aspectos físico-materiales. Estas características más bien son estructuradas bajo circunstancias histórico-económicas, sujetas a condiciones políticas, sociales, ideológicas, mediáticas y culturales.¹⁰⁷ Factores que, al mismo tiempo también condicionan la configuración del habitar del ser humano.

Con base en lo anterior, puedo plantear en realidad el papel que desempeñamos los arquitectos-diseñadores en la forma cómo se daría la probable habitabilidad de lo edificado es sumamente restringido y secundario. Y en absoluto la interacción del entorno construido con sus habitantes y su contexto, esto es el ambiente humano habitado, está sujeto o condicionado a nuestra labor profesional. Por lo tanto, el quehacer arquitectónico no incide, mejora o afecta

¹⁰² Miguel Hierro. *La idea del habitar y la idea del diseñar...* 100

¹⁰³ Miguel Hierro. "El diseño arquitectónico, ¿para qué?" ... 20

¹⁰⁴ Ibidem 22

¹⁰⁵ Miguel Hierro. *La idea del habitar y la idea del diseñar...* 26

¹⁰⁶ Miguel Hierro. *La idea del habitar y la idea del diseñar...* 26

¹⁰⁷ Héctor García Olvera. "Sobre la producción de lo arquitectónico" ...5

directamente la vida de las personas. Ya que solamente se limita a sugerir posibles escenarios mediante el ejercicio de **imaginación- proyectación-graficación**.

Aunque justo “[...] *ahí en el campo de las propuestas del cómo habitar a través de la forma de los objetos, es donde se encuentra la riqueza de nuestro hacer.*”¹⁰⁸Y aunque si bien la actividad del diseño arquitectónico está estrechamente relacionada con la materialización del objeto. Es importante no caer en la postura sesgada y reduccionista de que su trabajo sólo se orienta a considerar aspectos tangibles. Debido a que para su ejecución se realizan procesos en los cuales es necesario recurrir y referir al estado de intersubjetividad del mundo donde desarrollamos nuestra existencia. Especialmente al considerar la participación del ser humano en relación a lo que lo circunda, tal como sucede con el **fenómeno de la espacialidad**; aunque ese es asunto a tratar más adelante.

¹⁰⁸ Miguel Hierro. *La idea del habitar y la idea del diseñar...* 102

3.4.2. El lugar de las imágenes proyectivo-intencionales dentro del cíclico proceso productivo de lo arquitectónico como configuración y representación del mundo posible

Un aspecto relevante a poner bajo escrutinio es que, si ponemos atención, notaremos la apropiación del entorno construido, o mejor dicho la experiencia con el ambiente humano habitado, conforma el escenario económico-socio-cultural en el que nos desarrollamos. Y significa el punto de referencia que tenemos sobre nuestro contexto. Justo a partir de dicha experiencia previa es que se sustentan las demandas de la fase de gestión al establecer las expectativas que se tienen respecto al resultado a obtener. Además de conformar el medio en donde al final buscaría insertarse.

Con la explicación anterior, encuentro que se puede sintetizar al proceso productivo de lo arquitectónico como un fenómeno cíclico.¹⁰⁹ En el cual el ser humano en su condición social y gregaria demanda la realización de un objeto arquitectónico. El cual es diseñado o preconcebido por un arquitecto para su posterior materialización. Y cuyo objetivo principal es ser “consumido” o mejor dicho habitado por las personas a quienes está dirigido. De modo que al final el producto resultante sea legitimado por el mismo requerimiento que desde un inicio puso en marcha y dio origen a todo el proceso de producción.

En otras palabras, el fin de todo el proceso es que se dé lo arquitectónico en el sentido de la relación transactiva entre el ser humano y lo que ha sido edificado. Por lo tanto, no sólo abarca los aspectos materiales para generar un producto que nos de refugio o resguardo de la naturaleza para llevar a cabo nuestras actividades diarias o se limita al mero uso o empleo del objeto. Sino que también atiende a la condición humana de construir y consolidar su vida y existencia a la par de que construye su propio entorno. Por lo tanto, si con estas actividades productivas el hombre intenta autocompletarse, la producción de lo arquitectónico sería a su vez una forma en la que lo humano es producido; de modo tal que ambos ocurren paralelamente.

Esto se puede explicar de la siguiente manera: en todos los procesos productivos que se han descrito hasta ahora se dan en la búsqueda del desarrollo de vínculos y relaciones recíprocas e interdependientes. Y como se ha señalado, para lograr ciertos objetivos es necesario poner en marcha diversas acciones, entre las cuales se encuentra el proyectar; actividad que presenta cierta ambivalencia. Por un lado, proyectar es parte de la producción de lo arquitectónico al ser un modo de interactuar con el entorno por existir: de proyectarse a sí mismo y a sus congéneres dentro del ambiente humano habitado.

¹⁰⁹ Cabe mencionar que, a pesar de que el proceso de producción de lo arquitectónico se pueda identificar en diversas fases con lógica secuencial. También se pueden influenciar entre sí sin afectar el orden que tienen.

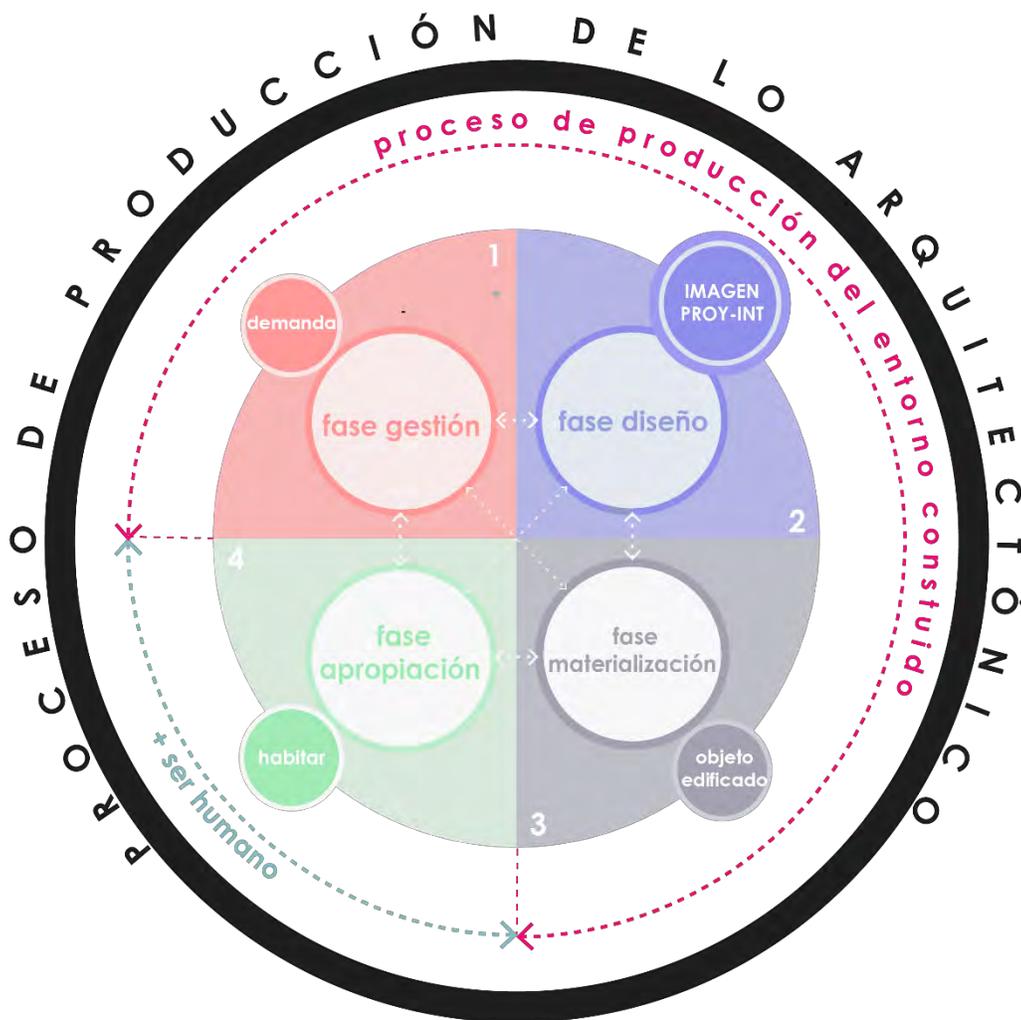


IMAGEN 5. LA IMAGEN PROYECTIVA INTENCIONAL QUE MATERIALIZA LA PROPUESTA DEL PROYECTO ARQUITECTÓNICO PRODUCTO DE LA FASE DE DISEÑO SE VE INSERTA EN EL CÍCLICO PROCESO DE PRODUCCIÓN DE LO ARQUITECTÓNICO COMO LA REPRESENTACIÓN DE UN MUNDO POSIBLE. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

Pero al mismo tiempo lo arquitectónico se encontraría en el proyectar al significar el contexto intersubjetivo que supone el punto de partida de dicha acción. Ya que proyectar requiere de referencias a las cuales recurrir, como objetos, interacciones y experiencias preexistentes. De modo que esto logre sentar las bases que dan sentido y sustento a lo proyectado. Así, la proyectación siempre significa la manera en la que la finalidad ha sido interpretada mediante la configuración de los nuevos objetos.¹¹⁰ Además, como he mencionado antes, el proyectar pese a encontrarse en el ramo de lo imaginario, en el actuar del diseño arquitectónico, está sujeto a las imágenes emergentes a través de la graficación de sus imágenes no sensibles.

¹¹⁰ Miguel Hierro. *La idea del habitar y la idea del diseñar* ...100

Y aunque hasta el momento sabemos un par de cosas respecto a estas imágenes proyectivo-intencionales. Por ejemplo, que son parte del proceso de producción de lo arquitectónico al ser una fase del proceso productivo del entorno construido al constituir el medio de expresión de lo que se ha previsto o planeado para ejecutar la materialización del objeto arquitectónico. No hemos profundizado mucho respecto a ellas. Por lo que aún queda en duda ¿Qué las caracterizaría y diferenciaría de otro tipo de imágenes? ¿Qué importancia tendrían en todo este desarrollo?

Ante esto, vale la pena recordar *“La imagen tiene la característica de referir a algún aspecto de algo o alguien, pero no es ese algo o alguien.”*¹¹¹ En el diseño arquitectónico la imagen proyectiva-intencional resultante de su actividad buscaría ser la representación de cómo sería el objeto arquitectónico una vez materializado y cómo se imaginaría se daría su interacción con las personas; entonces lo que pretendería sería mostrar el **mundo posible** a emerger. Por lo tanto, cuando hablamos de proyecto arquitectónico, en realidad nos estamos refiriendo a la definición gráfica y material de la imagen en su lenguaje figurativo e intencionalidad.

El cuál abarca todos los documentos y representaciones de las características del objeto que aseguren la máxima univocidad y nivel de certeza en lo que se busca comunicar. Debido a que su propósito es que la obra sea ejecutada con el mayor grado de coincidencia con lo que ha sido proyectado.¹¹² De modo que el objeto resultante sea lo más similar a lo previsto tanto en apariencia como en la manera en la que interactúa con el ser humano y su contexto. Es así que contrario a la creencia popular el proyecto arquitectónico no se trata del objeto arquitectónico habitable. Más bien es el conjunto de símbolos gráficos empleados para fijar y transmitir la propuesta proyectual imaginaria.

Entre los cuales se encuentran: esquemas, planos, secciones o perspectivas, los cuales logran cierto control figurativo del objeto que se propone. Aunque, el problema es que comúnmente estos documentos debido a su alta expresión gráfica o documental suelen ser valorados erróneamente independientemente al conjunto del proyecto.¹¹³ Cuando en realidad lo que daría valor social a un buen diseño sería *“[...] la posibilidad de incidir imaginativamente en la formulación de propuestas ambientales relativas a la configuración del habitar, a través de la figura arquitectónica [...] identificando en su condición interpretativa su sentido y finalidad”*¹¹⁴ Aunque es pertinente aclarar eso no quiere decir que las imágenes únicamente por sí mismas no tengan algún tipo de valor en cómo se conforma el entorno construido o el ambiente humano habitado. Más bien requieren de su relación intersubjetiva con el ser humano.

Por su parte, Fernando Zamora describe a este tipo de representaciones gráficas como imágenes creativas. Las cuales se distinguen por estar orientadas hacia el futuro al mostrar cosas aún no existentes al representar proyectos y modelos imaginarios. Las cuales específicamente

¹¹¹ Adrián Baltierra. *El campo de conocimiento del diseño arquitectónico...* 12

¹¹² Miguel Hierro. "La investigación proyectual" ...123

¹¹³ Miguel Hierro. *El proceso y la naturaleza del diseño arquitectónico* 31

¹¹⁴ Miguel Hierro. *La idea del habitar y la idea del diseñar* ...102

en el ámbito del diseño arquitectónico resultan ser de carácter práctico¹¹⁵ al buscar su aplicación en la composición del entorno construido. Dichas imágenes intencionales proyectadas imaginariamente que después pasan al soporte material se les conoce como diseños.¹¹⁶

Aunque el origen de dichas imágenes se encuentra en la experiencia previa con el mundo, éstas no se limitan a ser la copia o imitación fiel de la realidad ya existente. Ya que al diseñar se “[...] producen imágenes a partir de las cuales es posible crear algo que no existe aún en la realidad exterior [...] Cuando el dibujo está terminado muestra un objeto que no existirá en la realidad exterior mientras no sea producido.”¹¹⁷ En otras palabras, no sólo nos muestran los hechos factuales, también tienen la capacidad de generar y presentar la hipótesis o propuesta de un **mundo posible y nuevo** que potencialmente se dará con base en lo planificado.

Detenernos a reflexionar esta situación es de suma importancia. Por qué usualmente se asume la generación de imágenes no sensibles y sensibles, esta influenciada y subordinada al mundo perceptual y tangible. Debido a que éstas buscarían emular o se inspirarían en dicha realidad. Pero la propuesta de que a su vez a través de la generación de la imagen se incide en la construcción del ambiente humano, marca una nueva perspectiva. Y en ese sentido, la imagen interna también tendría la facultad de **modificar e incidir en la constitución y creación del mundo externo y físico**.

Esto da pie a afirmar el sentido de la creación de imágenes no es de manera unilateral. Al respecto Oliver Scholz propone que éste no va únicamente del mundo a la imagen. Sino que también sucede a la inversa: **de la imagen hacia el mundo**¹¹⁸. De forma tal que la imagen dentro del proceso de producción del entorno construido y de lo arquitectónico se instaura en un sistema circular y retroalimentativo. Y al mismo tiempo que afecta su propia producción, incide en la construcción del entorno y por ende del ambiente humano habitado. Entonces, el papel de la imagen es fundamental y primordial al participar activamente en la **configuración del mundo** donde desarrollamos nuestra existencia.

Y aunque con lo desarrollado en este capítulo y en el anterior nos ha quedado claro el arquitecto no diseña el **espacio** y menos aún la **espacialidad** ¿Cómo se involucraría esta con el campo del diseño arquitectónico? Al respecto encontramos en el proceso productivo del entorno construido su actividad si tiene pertinencia. Por ello éste sería el potencial puente de enlace de la labor arquitectónica con el **fenómeno de la espacialidad**. Pero ¿De qué manera dicho fenómeno se encontraría involucrado tanto con la producción de lo arquitectónico, especialmente con su fase de diseño? Y sobre todo ¿Qué tendría que ver con las imágenes proyectivo imaginarias resultado de esta etapa? Sin embargo, estas son preguntas para abordar en el capítulo de cierre, y para esto vale la pena antes profundizar respecto a dichas representaciones.

¹¹⁵ Fernando Zamora *Filosofía de la imagen...* 153

¹¹⁶ Linda Báez. “Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs- Hombach”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 97 (2010), 169

¹¹⁷ *Ibidem* 169

¹¹⁸ *Ibidem* 169

3.4 Ubicación de la imagen proyectiva-intencional imaginaria y material en el Cuadrante de la Representación

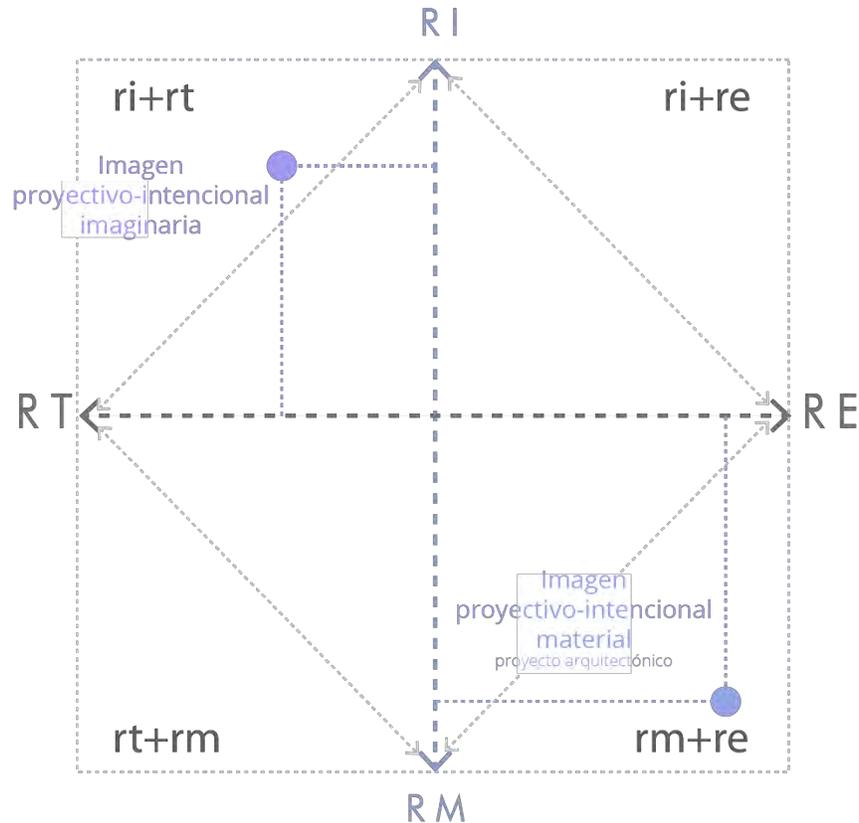


IMAGEN 6. UBICACIÓN DE LAS FACETAS IMAGINARIA Y MATERIAL DE LA IMAGEN PROYECTIVO-INTENCIONAL EN EL CUADRANTE DE REPRESENTACIÓN. FERNANDO ZAMORA, INTERVENCIÓN POR KARLA PÉREZ

Hasta ahora se han abordado diferentes aspectos de la temática del diseño arquitectónico. Por ejemplo, ¿a qué se refiere?, ¿cuál es su propósito? o ¿cuál es su quehacer? Y con base en estas reflexiones he identificado el resultado de las acciones del diseño arquitectónico son imágenes proyectivo-intencionales que tienen como finalidad prever la forma del entorno por construir. Pero, no sólo en su aspecto, características físicas y figurativas, también en cuanto a la posible interacción que pueda tener el objeto edificado con el ser humano. Y aunque he mencionado la imagen participa y toma parte en la configuración de nuestro mundo, aún no he mencionado cuáles características pienso son las que le permite hacerlo.

Antes que nada, en estas imágenes creativas distinguimos dos facetas de un mismo proceso, como dos caras da una misma moneda, ineludibles e inseparables una de la otra. Esto significa a cada representación perceptual le corresponde una representación imaginaria; según

Husserl, ambas se refieren de igual manera al mismo objeto.¹¹⁹ Aunque en primera instancia abordar esta dualidad de las imágenes anticipatorias parezca confuso, pueden explicarse a través del Cuadrante de la Representación empleado a lo largo de este trabajo de investigación. Ubicarlas en él además de permitir su contraste con la experiencia vivencial de la **espacialidad**, sería útil para entender su naturaleza y comportamiento y consecuentemente explicar su impacto en la vida humana.

Una parte de esta dualidad son las imágenes proyectivo-intencionales en su aspecto material. A las cuales solemos denominar “proyecto arquitectónico”, que involucran a todos los planos, esquemas, diagramas, fotografías o renders que suelen mostrar las características y detalles físicos de la edificación a construir. Las cuales son imágenes sensibles y físicamente perceptibles. Esto se evidencia en el Cuadrante de la Representación, al identificarse como una representación material-espacial. Y que pertenece a lo objetivo, a lo exterior y público. Lo cual implica, se encuentra fija y delimitada en un sitio y tiempo determinado.

Esto significa “La representación perceptual consiste en una representación en la que un objeto [*Gegenstand*] se muestra a sí mismo como presente [*Selbstgegenwärtig*].¹²⁰ Es decir es la presentación directa de un objeto aprehendido (*aufgefassten Gegenstand*).¹²¹ Ante estas instancias, considero prudente señalar estas imágenes además de lo que muestran, por su parte también son objetos en sí mismas. Para esclarecer esto y dilucidar su naturaleza podemos distinguir y describir tres elementos que las componen:

En primera instancia se encuentra la imagen como **cosa física** (*physisches Ding*), término que indica el soporte material que lo hace tangible. Como podría ser el papel, un pedazo de cartón, una pantalla, etc. Mientras por otra parte está la imagen como **objeto-imagen** (*Bildobjekt*): el “preciso análogo” (*genaue Analogon*). O mejor dicho el objeto representante; las formas que muestran “algo” ante nuestro aparato sensorial compuestas por trazos, colores, sonidos, figuras.

Y por último surge el **tema de la imagen** (*Bildsujet*): lo que emerge al dirigir nuestra atención a las formas mostradas. Se trata del objeto objetivado o representado; en otras palabras, lo tematizado en la imagen, el significado de su contenido.¹²² Así, la representación mostrada sobre el soporte físico tiene la capacidad de “traer al presente” la imagen del objeto a construir, pero no es el objeto, sólo se trata de su representación. En resumidas cuentas, el objeto-imagen (*Bildobjekt*) es el modo de aparecer del tema de la imagen (*Bildsujet*) de manera que resulte accesible al ser humano.¹²³

¹¹⁹ Ricardo Mendoza. “Edmund Husserl: Phantasia e imaginación. Estudio sistemático del rol y la evolución de las presentificaciones intuitivas en el tránsito hacia la fenomenología trascendental (1898-1913)” (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2015), 49

¹²⁰ Ibidem 25

¹²¹ Ibidem 28

¹²² Ibidem 51

¹²³ Roberto Rubio. “El lugar de la fenomenología en el debate de la reciente filosofía de la imagen” *Veritas*, n°33 (septiembre 2015), 99 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732015000200005>

Es relevante retomar, que como he explicado anteriormente, el vocablo alemán *Bild* hace referencia tanto al aspecto material como inmaterial de la imagen. Y a su vez también “[...] incluye un sentido de producción, de conformación.”¹²⁴ Al respecto Hans Jonas en su texto “*Die Freiheit des Bildes*” (La libertad de la imagen) señala las condiciones de posibilidad de la producción humana de imágenes; es decir lo que le permite al ser humano crear y comprender imágenes. En realidad, son las condiciones del ser consciente que constituye la esencia de lo humano.¹²⁵

Y a pesar de que el ser humano dispone en su corporalidad cierto poder físico o capacidad manual para producir imágenes. En realidad, en primer lugar, su condición elemental y fundamental para crearlas se trata de la imaginación (*Einbildungskraft*), es decir la capacidad de imaginar. De modo que dicho *Einbildungskraft* indica literalmente el poder de creación de imágenes.¹²⁶ Las cuáles serían la otra faceta de la imagen proyectivo-intencional resultante de la fase de diseño en la producción de lo arquitectónico. Donde se imagina y proyecta las características físicas de los objetos a edificar y cómo acontecería el habitar humano en ellos.

Estas imágenes, tal como su nombre lo indica, se tratan de representaciones imaginarias o no sensibles. Por ende y lógica, dentro del Cuadrante de la Representación se encuentran en extremo de lo imaginario o subjetivo por que se manifiestan al interior y en lo privado de cada individuo. Además, sobre el eje crono-tópico presentan cierta tendencia hacia lo temporal, al ser volátiles e inasibles debido a que adolecen de un soporte físico. Razones por las cuales se instauran dentro del subcuadrante de la representación imaginaria-temporal.

Hans Jonas y Vilém Flusser convergen en la propuesta de que la actividad específicamente humana no es el habla o el lenguaje, sino la capacidad de crear imágenes. Ya que ese poder, el de imaginar, es el que establecería las posibilidades básicas al permitir el movimiento de “retirada a la conciencia” que da paso a la abstracción.¹²⁷ De acuerdo con el segundo autor: “[...] la «imaginación» [*Einbildungskraft*] es la extraña capacidad de retirarse del mundo de objetos a la propia subjetividad.”¹²⁸ Por lo tanto, dicha subjetividad sería el lugar originario desde donde las imágenes son formadas.

Estas imágenes no sensibles se tratan del punto álgido de la actividad del diseño arquitectónico. Debido a que ellas permiten prever la forma y configuración del ambiente humano habitado en su compleja composición material y humana. A propósito de estas acciones, Gottfried Boehm plantea que de hecho nuestra primera capacidad de configurar la realidad se localiza en el *Einbildungskraft*: la **imaginación** o **poder de crear imágenes**. Y el mundo es figurado

¹²⁴ Ana García Vargas. *Lógica(s) de la imagen...* 30

¹²⁵ *Ibidem* ...35

¹²⁶ *Ibidem* 30

¹²⁷ *Ibidem* 35

¹²⁸ Vilém Flusser, „Eine neue Einbildungskraft“, en Volker Bohn, *Bildlichkeit* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990), 115 en Ana García Vargas. *Lógica(s) de la imagen*, 36

al generar “[...] metáforas donde lenguaje e imagen se encuentran y tienen su fundamento.”¹²⁹ Lo que acaba por permitirnos ligar y dar sentido a lo que se nos presenta.

En general, las imágenes resultan ser artefactos complejos cuya creación, uso y comprensión se relaciona estrechamente con la **intencionalidad humana**. La intencionalidad, concepto recuperado del filósofo Franz Brentano, se refiere al impulso psíquico que se encuentra al dirigirse intencionalmente hacia un objeto o contenido. Es una forma para decir las **intenciones, planes, deseos, esperanzas y convicciones** expresan cierta dirección desde el ser humano hacia el mundo.¹³⁰ Razón por la cual “[...] las imágenes indican cierta intencionalidad, pues se relacionan con objetos o contenidos que el ser humano ha depositado en ellas.”¹³¹

Es así que, la capacidad de pensar entidades imaginarias y de elaborar imágenes sensibles que las representan son resultado de “ver cómo...” y del “como si”. Ya que el proyectar implica cierta disposición a mirar de un modo determinado e intencional. De forma que la imaginación como proyecto tanto en su visión interior, como en su traducción al exterior en medios físicos **agrega mundos al mundo**. Entonces la imagen ya no únicamente se trataría de un recurso para conocer el mundo. Sino también posee la capacidad de **hacer mundo, de crear cosas**.¹³²

Esto contradice a la usual postura actual logocentrista sobre la imagen, donde no sólo se excluye como forma de pensar o se subestima el papel que desempeña en nuestra vida y su valor. Sino también sus cualidades son demeritadas al considerarla ajena o dañina a la razón humana. Cuando en realidad como señala el pensamiento fenomenológico de Heidegger, Merleau-Ponty y Sartre: **la imagen además es un modo de ser-en-el mundo**;¹³³ no se limita a copiar o recrear al mundo, más bien lo hace.¹³⁴ Significa un modo de construirlo y configurarlo mientras simultáneamente nos construye y estructura a nosotros mismos. Así, la imagen del proceso productivo de lo arquitectónico acaba por incidir en el mundo intersubjetivo al edificar el objeto que propone en relación al ser humano.

Para concluir, es importante explicar este análisis se ha realizado para comprender el quehacer arquitectónico. El cual consiste esencialmente en traducir o trasladar a soporte físico las hipótesis o propuestas del entorno construido proyectadas al imaginar el entorno humano habitado con la esperanza de que lleguen a concretarse tangiblemente. Y aunque, las reflexiones sobre la imagen que se han hecho sobre su dualidad, intencionalidad, hasta su papel en la constitución del mundo, también podrían aplicarse en otros tipos de representaciones. Su relevancia en la investigación reside en ser un paso significativo para dejar de lado las creencias infundadas del campo del diseño arquitectónico.

¹²⁹ Ibidem, 56

¹³⁰ Linda Báez. “Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs- Hombach”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, núm. 97 (2010), 171

¹³¹ Ibidem 170 154-194

¹³² Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 252

¹³³ Ana García Vargas. *Lógica(s) de la imagen*, 34

¹³⁴ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 44

Índice de imágenes

- Imagen 1. Según Heskett la palabra diseño puede emplearse en distintos sentidos. Elaboración Karla Pérez 112
- Imagen 2. Lo arquitectónico puede concebirse como el producto de la transactiva relación entre los seres humanos y el entorno construido consecuentemente habitado. Elaboración Karla Pérez 123
- Imagen 3. El ser humano en sociedad requiere materializar el entorno construido, el cual a su vez influye y pasa a formar parte de la misma sociedad. Elaboración Karla Pérez 123
- Imagen 4. La fase de diseño también se ve integrada al proceso de producción de lo arquitectónico al formar parte del proceso productivo del entorno construido. Elaboración Karla Pérez 126
- Imagen 5. La imagen proyectiva intencional que materializa la propuesta del proyecto arquitectónico producto de la fase de diseño se ve inserta en el cíclico proceso de producción de lo arquitectónico como la representación de un mundo posible. Elaboración Karla Pérez 136
- Imagen 6. Ubicación de las facetas imaginaria y material de la imagen proyectivo-intencional en el cuadrante de representación. Fernando Zamora, intervención por Karla Pérez 139

4

La experiencia cinematográfica a través de la imagen como medio de aproximación a la experiencia de la espacialidad



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.

Capítulo 4

La experiencia cinematográfica a través de la imagen como medio de aproximación a la experiencia de la espacialidad

Si bien hasta ahora ha sido importante revisar el estado del arte en el que se encuentra el paradigma de la **espacialidad** en el medio arquitectónico. Así como evidenciar muchas de las creencias alrededor de la práctica profesional del diseño arquitectónico no suelen ser como las habíamos pensado. Para efectos de este trabajo propongo trabajar un enfoque en particular para revisar y poner bajo escrutinio esos supuestos, y contestar la pregunta de investigación señalada en el Capítulo 1: el de la cinematografía. Pero es necesario aclarar que plantear esta perspectiva no es resultado de una mera arbitrariedad.

Esta postura se gestó y definió mediante la suma de diversos factores. Los cuales se buscan exponer en el presente capítulo. Con el propósito de explicar las razones que me llevaron a sugerir en el quehacer cinematográfico existirían elementos suficientes para poner en duda y criticar específicamente la concepción objetivada que se ha hecho sobre el **espacio** en el campo del diseño arquitectónico. Y así señalar existen otras alternativas a las cuales se puede recurrir para ampliar y mejorar el entendimiento de lo que realmente sucede en la práctica profesional. En la actualidad no nos es ajeno escuchar hablar de interdisciplinariedad, y menos aún suponer que lo arquitectónico incide con una infinidad de materias; incluida entre ellas la cinematografía.

Pero **¿Por qué decir entre ambas existe cierta relación** ¿De dónde provienen esas ideas? ¿Cuál es su sustento? **¿Qué tan atinadas o no son estas afirmaciones?** La presunta interacción entre cine y arquitectura no es una novedad. Por lo que pienso es necesario entender como se ha desarrollado este planteamiento a través del tiempo. Además, como parte de esa contextualización considero relevante acercarse a las posturas de profesionistas de ambas disciplinas sobre ese supuesto nexo para saber cómo lo han interpretado y el modo en el que creen ha incidido en la autovaloración de su trabajo.

Pero, es prudente reconocer el uso indiscriminado de la palabra cine o cinematografía, es peligroso; ya que pueden hacer referencia a una amplia gama de significados. Por lo cual es esencial hacer preguntas como **¿qué se está entendiendo como cine?, o ¿a qué parte de la cinematografía se esta recurriendo?** Con la finalidad de poner límites y definir claramente cuál de todos los aspectos de la disciplina cinematográfica es el de interés para la investigación. De manera que ese esclarecimiento encuentra en el concepto de **imagen cinematográfica** un nicho relevante en el desarrollo de la argumentación. La cual cuenta con propiedades y características particulares, además de un punto de vista propio para tratar la acepción de **espacio**; que al fin y

al cabo es el asunto principal de este trabajo. Por lo que identificar su postura respecto a esta temática es fundamental.

Emplear la **imagen cinematográfica** como intermediaria para revisar la cuestión arquitectónica es útil para superar y dejar atrás la creencia de que es el **espacio** lo que fungiría como elemento de unión de ambos campos disciplinares. Dado que, cabe aclarar esa no es la razón para acercarse al séptimo arte para revisar las posturas del diseño arquitectónico. Pero también a su vez deja en pie algunas dudas: Si partimos de una de las propuestas principales de la presente tesis es que ambas disciplinas convergen en la generación de representaciones materiales. ¿A través de la consideración de la imagen se puede buscar un vínculo con el producto del proceso de producción del diseño arquitectónico?

Entonces la imagen cinematográfica ¿Podría fungir como medio para encontrar convergencias y contrastes con las imágenes arquitectónicas? ¿Qué es lo que permitiría realizar ese acercamiento entre ambas formas de representación? ¿Qué se obtiene a través de acercarse a la imagen cinematográfica? Atender esto conllevaría la imagen cinematográfica por sí misma, es decir aislada de su espectador no es lo que resulta relevante. Sino las posturas, ideas, sentimientos y percepciones que evoca en quien entre en contacto con ella.

De modo que se entendería a esta imagen como catalizador de una experiencia en específico: la experiencia cinematográfica. La cual, aunque es distinta a la **experiencia fenomenológica vivencial de la espacialidad**. El hacernos preguntas como: ¿La **espacialidad** estaría presente en la experiencia cinematográfica? ¿De qué manera? Sería útil como punto de partida o referencia para revisar y contrastar el enfoque materialista que se le ha dado a la noción de **espacio** en el campo de lo arquitectónico. Y propiciaría el cambio a otra perspectiva en donde se involucre la complejidad del ser humano, como sería la postura fenomenológica y vivencial.

En suma, esto me permite decir el propósito de este capítulo y de esta tesis **NO** consiste en responder si ¿existe o no relación entre arquitectura y cine? Ni menos aún busca respaldar, afirmar o constatar, que como se ha supuesto a lo largo del tiempo, existe una irrefutable correspondencia entre ambos campos de conocimiento. Lo que busco es contestar una de las principales preguntas que corresponden al desarrollo de esta investigación **¿Por qué acercarse a la imagen cinematográfica para revisar la noción del espacio o lo espacial en el ámbito del diseño arquitectónico?** ¿Qué aportes nos ofrece? ¿Qué implica emplearla como medio para la reflexión?

4.1 Revisión de las relaciones propuestas entre arquitectura-cine

Entre las primeras acciones para dar claridad a aquello que se propone estudiar, conviene realizar una revisión del estado en el que se encuentra ese tema. Esto se hace con diferentes motivos, entre los que destacan: saber lo que se ha dicho hasta ahora de la temática y reconocer las perspectivas y contextos socio-culturales donde se enmarcan esos acercamientos; entender cómo se llegó a esas interpretaciones y finalmente cuestionar que tan pertinentes son.

En el ámbito cotidiano y desde hace tiempo atrás se ha planteado la existencia de un supuesto vínculo entre el campo de la arquitectura y el de la cinematografía. Creencia alimentada y respaldada por un factor que ha jugado un papel importante en la forma en la que se concibe el mundo en la actualidad: los medios de comunicación. Incluso Archdaily “el sitio web de arquitectura más leído en el mundo”, ha dedicado en su portal de internet una sección completa a notas a las que clasifica bajo la etiqueta “Cine y arquitectura”. Pero, como he mencionado anteriormente, es necesario afrontar el problema de distinguir lo que es cierto de las meras conjeturas o creencias personales.

De ese modo es posible hacerse algunas preguntas como ¿cuál es el origen de esta idea?, ¿cómo se piensa se da esa relación? ¿cómo ha evolucionado esa postura? Para lograr atenderlas propongo hacer una revisión historiográfica de cómo se empezó a pensar en ellas en conjunto y el desarrollo de su incidencia a través del tiempo. Asimismo, valdría la pena exponer la perspectiva de ambos campos de conocimiento sobre su relación: ¿Cómo la han entendido los profesionistas dedicados tanto a la arquitectura como al cine?, ¿cuáles son los intereses que han motivado al arquitecto a involucrarse con el campo de la cinematografía?, ¿y los del cineasta respecto a la arquitectura?

Tratar estos temas y poner bajo escrutinio lo dicho al respecto de ambas disciplinas ayudaría a entender mejor cómo se ha pensado esa presunta conexión y a descubrir las bases sobre las cuales ha intentado sustentarse y validarse. De manera que nos ayude a establecer un poco de contexto sobre el cual parta la indagación al respecto.

4.1.1 Sobre el desarrollo histórico de la relación entre arquitectura y cine

Desde el punto de vista histórico podemos darnos cuenta cómo ha cambiado y evolucionado la perspectiva del enlace de cine y arquitectura según los contextos sociales y culturales enfrentados en distintas épocas. Existe la creencia de que desde que el cine hizo su aparición gracias a los hermanos Lumiere en 1895 ha guardado cierta relación con la arquitectura. En un inicio los primeros filmes de finales del siglo XIX y XX, presentaron características más bien documentales. Ya que en ellos se mostraba la vida cotidiana y los sucesos ordinarios de las calles.

Así, presentar la ciudad y su entorno fue la manera de vincularse con la arquitectura. En esa época se buscaba proporcionar la **imagen** más fiel a la realidad de lo existente. Limitándose a contextualizar, ser la escenografía en donde las acciones tomaban lugar. Y aunque en primera instancia el atractivo de las películas residía principalmente en lo que las **imágenes** mostraban, lo cual reducía a las áreas urbanas como mero trasfondo.¹ Posteriormente, las vanguardias artísticas representaron un parteaguas en la forma en la que se integraron ambas disciplinas.



IMAGEN 1. EL CINE SE ORIGINÓ EN 1895 COMO OBRA DE LOS HERMANOS LUMIÈRE. LUMIÈRE BROTHERS ADVERTISEMENT, SSPL/NATIONAL MEDIA MUSEUM. 1896.



IMAGEN 2. LAS PRIMERAS PROYECCIONES CINEMATOGRÁFICAS REPRESENTABAN LA VIDA COTIDIANA. AUGUSTE Y LOUIS LUMIÈRE

Es así que el cine se comenzó a concebir como una forma artística con potencial de inspirar a otros campos. Debido a que representaba un medio efectivo para la experimentación. Situación evidenciada especialmente en el llamado expresionismo alemán. En el cuál destaca la capacidad del cine para expresar emociones e ideas. Al valerse de elementos como luz, **“espacio”**², color y

¹ Gül Kale. "Interacción entre cine y arquitectura. Una mirada a través de la primera mitad del siglo XX". *Bifurcaciones*, 2004, consultado el 12 de abril de 2019, <http://www.bifurcaciones.cl/2005/06/la-interaccion-entre-cine-y-arquitectura/>

² Se coloca la palabra espacio entre comillas para evidenciar es el tema a revisar y no comprometerse con su significado.

movimiento; a los cuales dota de simbolismo para expresar las lúgubres condiciones de la sociedad y la psicología de los individuos urbanos³.

Este movimiento influyó especialmente al ámbito arquitectónico. La crisis de la industria de la construcción después de la primera Guerra Mundial, significó la incursión del arquitecto en el campo del séptimo arte. Debido a que en el cine a través del diseño de montaje encontró un lugar para expresarse a través del diseño de edificios expresionistas en un contexto agreste donde la oportunidad de materialización era imposible. Esto se hace evidente en películas como *The Cabinet of the Doctor Caligari*, dirigida por Robert Wiene, la cual significó un parteaguas. O el filme *Golem*, en donde por primera vez el montaje fílmico estuvo a cargo de un arquitecto: Hans Poelzing diseñó los sets y confirió a los entornos arquitectónicos un rol activo al identificar edificios con personajes. Lo cual convirtió a este filme en un hito para nuestro campo disciplinar.⁴

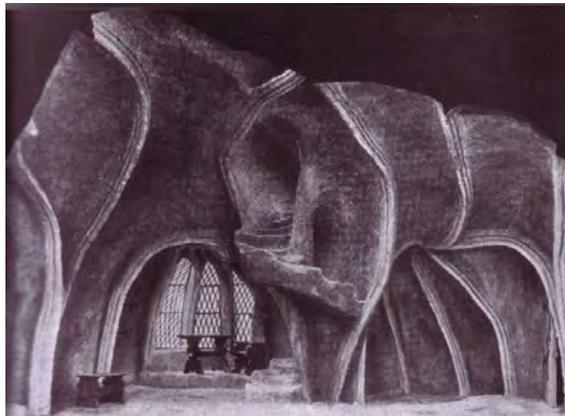


IMAGEN 3. POELZING ESTUVO A CARGO DEL MONTAJE FÍLMICO GOLEM.
DER GOLEM: WIE ER IN DIE WELT KAM. HANS POELZIG. 1920

Posteriormente, en la primera década del siglo XX, al seguir los deseos del movimiento moderno, donde se buscaba diseñar según los nuevos modelos que se planteaban y con el afán de encontrar y crear nuevas formas de expresión visual y espacial. Los arquitectos se dieron cuenta que algunos cineastas compartían esos mismos fines; razón por la cual empezaron a trabajar juntos. Fue entonces a través del “diseño” que los arquitectos se involucraron en la producción cinematográfica. Al realizar proyectos para cines a gran escala y montajes fílmicos. Sumado a esto, el cine presentaba el ambiente óptimo para poner a prueba sus capacidades mediante la innovación técnica y la experimentación **espacial**, que en otros proyectos no sería posible llevar a cabo.⁵

Más tarde Sigfried Giedion, historiador suizo de arquitectura, señaló que mediante el cine las ideas de la arquitectura moderna podían ser expuestas al público de manera más eficiente que la fotografía. Debido a que éste cada vez fue alcanzando mayor popularidad. Así que lo empezó a ver como una herramienta publicitaria para exponer sus teorías. Y así el arquitecto

³ Ibidem

⁴ Ibidem

⁵ Ibidem

empezó a considerar a la cinematografía como una plataforma adecuada para darse a conocer a sí mismo y a su obra. Ya fuese a través de documentales enfocados a su trabajo, o bien insertando sus proyectos en películas de ficción. Por lo que pensó al cine como método de propaganda para su obra. Incluso según el arquitecto Mallet-Stevens:

Es un instrumento de propaganda infinitamente superior a una exposición por muy frecuentada que sea. El cine llevará a lo más profundo del campo, a los países más lejanos, las formas nuevas, la técnica nueva, el arte de hoy; dará a conocer y amar la arquitectura moderna, la arquitectura universal, aquella que se basa en la lógica y en el empleo juicioso de los nuevos materiales, arquitectura de orden y de método.⁶

Consecuentemente, esto representó el acceso a las nuevas propuestas arquitectónicas que se hacían alrededor del mundo al ver lo que se representaba en las películas. Convirtiéndolo en un instrumento para dirigir las tendencias al permanecer en la mente de las personas que las veían. Creencias y asunciones que se mantienen en vigencia hoy en día a pesar de que hayan pasado más de 50 años de que esto se expuso.

⁶ "Le cinéma et les arts. L'architecture" *Cahiers du Mois*, n° 16-17, Emile-Paul Frées, París, 1925. En Robert Mallet Stevens *Le décor au Cinéma*, 55. En Jorge Gorostiza. *La imagen supuesta: arquitectos en el cine*. (España: Fundación Caja de Arquitectos, 1997) 21

4.1.2 La relación arquitectura-cine desde la perspectiva del arquitecto y del cineasta contemporáneo

En el mismo esfuerzo por ampliar y describir el ámbito donde surgen las ideas que sugieren un interés mutuo de ambos campos de conocimiento, se ofrece una aproximación al punto de vista de quienes se dedican al ejercicio del diseño arquitectónico y a la práctica cinematográfica. Para realizar este ejercicio he contemplado examinar lo propuesto por dos arquitectos: Jean Nouvel y Bernard Tschumi. Quienes, a pesar de manejar distintos enfoques, convergen en el uso de la cinematografía para explicar algunas de sus propuestas arquitectónicas. Y según ellos, gracias a la cual han desarrollado reconocimientos propios que son aplicables en su ejercicio profesional.

Cabe aclarar, sería desafortunado pensar estos señalamientos están siendo considerados como verdades absolutas; más bien, se tratan de posturas personales altamente cuestionables. Pero al provenir de figuras con cierto “renombre” dentro del gremio ha generado se tomen como válidas, al creer que por ser profesionistas reconocidos sus creencias gozan de autoridad intelectual suficiente, cuando eso podría no ser así. A pesar de ello, se les toma en cuenta debido a que, gracias a su popularidad, usualmente son la primera referencia que tenemos acerca de la incidencia de la labor arquitectónica en otros medios; en este caso específico, el de la cinematografía.

En retroalimentación, y para contrastar lo expresado por parte de los arquitectos. También planteo el acercamiento a las ideas de la arquitectura forjadas desde la perspectiva cinematográfica. Al tratar de identificar lo que piensa el cineasta acerca de esa relación y cómo piensa ésta incide o interviene en su campo de acción. Para ilustrar esto he abordado un caso en particular: la película *Parasite*. Elegí este filme por la particularidad de haber llamado especialmente la atención del ámbito arquitectónico y haber representado un fenómeno mediático al estrenarse. A través de este ejemplo se presentan las observaciones sobre esta relación por parte del director de cine Bong Joon Ho y del diseñador de producción Lee Ha Jun.

Resulta curioso y es un aspecto meramente circunstancial en ambas perspectivas se insinúe la concurrencia a la noción de **espacio**. Pero no es esa la razón por la que he recurrido al séptimo arte para abordar esta problemática dentro del gremio arquitectónico. Además, es necesario mencionar la razón por la que pienso es relevante tratar lo manifestado por arquitectos y cineastas no es porque busque afianzar en esos dichos la investigación. Ni porque crea ellos pueden dar sustento a la decisión de acercarse al cine como medio para examinar lo arquitectónico. Razones las cuáles se expondrán más adelante en este documento.

Más bien el motivo corresponde al interés por señalar que si bien no es novedad pensar ambos campos se relacionan; es una idea que ha ganado fuerza en los últimos años. Por lo tanto, exponer la visión de ese supuesto nexo en un contexto contemporáneo, es un trabajo necesario para identificar el ámbito dónde se sitúa este trabajo. Y para posteriormente explicar los motivos

para recurrir al cine y desarrollar una postura propia para afrontar la pregunta de conocimiento antes planteada.

Visión intuitiva de la relación arquitectura-cine

Jean Nouvel es un arquitecto y diseñador de origen francés, a quien se le ha reconocido como “celebrity”⁷ Adjetivo que se le ha otorgado gracias a su destacada labor arquitectónica, por la cual ha recibido numerosos premios, incluido el Premio Pritzker en el 2008. A menudo, en diversas entrevistas, ha equiparado su profesión y papel de arquitecto con el de un director de cine al dar las siguientes declaraciones: “Como arquitecto me comparo con un director cinematográfico”⁸ o “Me parezco más a un cineasta que hace películas sobre temas completamente diferentes.”⁹

Ha mencionado repetidamente la arquitectura y el séptimo arte son muy cercanos. Desde su perspectiva, el cine es un aporte significativo para la práctica de la arquitectura. Y opina existe cierta memoria de los lugares por donde se atraviesa y el cine “[...] enseña a cultivar esta memoria y la noción de movimiento se convierte en un nuevo **principio compositivo**. Tener la memoria de un lugar que se ha recorrido significa tener una sucesión de emociones plásticas que están en relación evidente con la cultura cinematográfica.”¹⁰

Además, deja saber que del cine y sus recursos ha aprendido mucho: “Sobre todo en el nivel de la relación de la consciencia cinematográfica y la relación tiempo-**imagen**”¹¹. Inclusive ha admitido dentro de su actividad profesional la cinematografía es una clara influencia; la cual ha goza de cierta importancia en su obra: “[...] cuando digo que la arquitectura le debe mucho al cine, he explicado que hablo del montaje o de la sucesión de secuencias; es evidente que he aplicado una cultura que me ha llegado del cine.” Por lo tanto, declara que siempre existe una fuerte relación de ambas disciplinas en sus proyectos de diseño:

*La arquitectura existe, como el cine, en la dimensión del tiempo y del movimiento. Uno concibe y lee un edificio en términos de secuencias. Erigir un edificio es predecir y buscar efectos de contrastes y vínculos por los que uno pasa [...] En la constante plano / secuencia que es un edificio, el arquitecto trabaja con **cortes y ediciones, encuadres y aperturas** [...] Me gusta trabajar con una profundidad de campo, leyendo el **espacio** en términos de su espesor.*

⁷ Marta Moreira, “Jean Nouvel: «Como arquitecto, me comparo a un director de cine»” “ABC cultura”, 5 de abril de 2008, https://www.abc.es/cultura/arte/abci-jean-nouvel-como-arquitecto-comparo-director-cine-2008040503001641771652632_noticia.html?Ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (consultado el 30 de mayo de 2021)

⁸ Europa Press, “Nouvel destaca el nexo entre su arquitectura y el cine y dice que se siente “como un director cinematográfico” “Europa Press, 4 de abril de 2008, <https://www.europapress.es/cultura/noticia-nouvel-destaca-nexo-arquitectura-cine-dice-siente-director-cinematografico-20080404140529.html> (consultado el 30 de mayo de 2021)

⁹ Amelia Stein, “Jean Nouvel: ‘Architecture is still an art, sometimes’”, “The Guardian”, 15 de mayo de 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/15/jean-nouvel-architecture-is-still-an-art-sometimes> (consultado el 30 de mayo de 2021)

¹⁰ Jean Nouvel, “L’architetto cineasta”, *Lotus*, n° 84 (1995), 130.

¹¹ R.V.M., Valencia, “Nouvel: “Mi arquitectura está relacionada con la sombra, la luz, el tiempo y la memoria”, “Levante. El mercantil valenciano”, 5 de abril de 2008, <https://www.levante-emv.com/cultura/2008/04/05/nouvel-arquitectura-relacionada-sombra-luz-13453897.html> (consultado el 30 de mayo de 2021)

Estas declaraciones dejan darnos cuenta Nouvel intuye es posible retomar aspectos cinematográficos para aplicarlos en la materialización de objetos arquitectónicos. Entonces nociones tales como desplazamiento, velocidad y memoria (respecto a un recorrido impuesto o conocido) llegarían a componer un **espacio arquitectónico**. No únicamente a partir de lo que se ve, sino igualmente a partir de aquello memorizado en sucesión de secuencias encadenadas sensitivamente.¹² Eso daría pauta a que el arquitecto relacione el movimiento con el **espacio**.

No obstante, si bien queda claro este arquitecto piensa el cine influye en la labor del ámbito arquitectónico e influye en el accionar profesional. Resultaría pertinente cuestionar esas interpretaciones personales: ¿Cómo se caracteriza esa incidencia? ¿Cómo aplica el arquitecto esas herramientas y entendimientos adquiridos por acercarse al cine? Aparentemente Jean Nouvel ha llevado a cabo y empleado estas aportaciones en un sentido bastante literal y ha declarado de la cinematografía provienen “[...]la superposición de diferentes pantallas, planos legibles desde puntos de paso obligatorios que se encuentran en todos mis edificios.¹³”.

Manifiesta estas pautas y las evidencia especialmente en la propuesta de aspectos materiales de los objetos arquitectónicos. Por ejemplo, elementos como fachadas de vidrio, donde se aprecian tanto **imágenes** de los propios ocupantes en el interior, así como el reflejo de los transeúntes quienes circulan al exterior; es decir, personas en movimiento. Ese movimiento de la vida de los hombres justamente es lo que animaría a sus edificios. Entonces al ser la fachada en sí misma una pantalla, “teóricamente” lo ahí presentado sería el espectáculo de la vida cotidiana.



IMAGEN 4. NOVEL DISEÑO LA TORRE MEDIAPARK. KÖLN TÜRIM IM MEDIAPARK. F.K. PHOTOGRAPHY

¹² Jean Baudrillard y Jean Nouvel. “Los objetos singulares: arquitectura y filosofía” (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002), 15

¹³ Kester Rattenbury. “Echo and Narcissus”. *Architectural Design Profile*, n° 112 (1994), 35.

Como ejemplo de esta implementación, se encuentra la torre MediaPark en Cologne, Alemania; cuya descripción señala: *“El movimiento de circulaciones verticales (ascensores) es perceptible desde el exterior, en contrapunto al movimiento horizontal de los ocupantes del local. Así que la vida misma está integrada en la gran pantalla, con sus apariciones y desapariciones”*¹⁴

En síntesis, si bien se nota Jean Nouvel hace el esfuerzo por vincular ambas disciplinas; y resalta principalmente su interés por llevar a cabo aplicaciones de ese conocimiento a nivel práctico en la actividad del campo profesional de lo arquitectónico. Se limita a equiparar estas ideas a los aspectos materiales y tangibles de las edificaciones. Lo cual deja en duda cómo el cine incide en el ejercicio del diseño arquitectónico a nivel conocimiento. Cabe decir esta propuesta e intencionalidad, no va más allá de tratarse de intuiciones. Las cuales emergieron mediante la misma experimentación del arquitecto. Y es únicamente por esas interpretaciones propias la razón por la cual ha expresado contundentemente esas afirmaciones.

Visión pragmática de la relación arquitectura-cine

Bernard Tschumi es otra figura que también se ha acercado a la cinematografía para enriquecer su labor como arquitecto. Según él, la teoría del cine le ha enseñado mucho; ha dicho quizás aprendió más de los cineastas de la *Nouvelle Vague* (Nueva Ola) del cine francés que de la historia de la arquitectura. Y ha señalado: *“Cuando la generación de Michael Graves dibujaba, el punto de referencia eran las pinturas. Mi punto de referencia siempre ha sido el cine”*. Dicha influencia se ve reflejada en dos de sus proyectos teóricos más reconocidos: *Screenplays* de 1976 y *The Manhattan Transcripts* de 1976-1981.

En estos trabajos el cine es un factor fundamental y lo usa como herramienta para explicar y desarrollar sus teorías, al apoyarse principalmente en los recursos visuales que ofrece el séptimo arte. Por un lado, los *Screenplays*, son investigaciones de conceptos y técnicas, donde se proponen hipótesis simples para luego ponerlas a prueba. Con la finalidad de explorar la relación entre los eventos ("el programa"), los **espacios** arquitectónicos, y los dispositivos de transformación de naturaleza secuencial.¹⁵

El uso de **imágenes** de películas se originó en el interés por secuencias y preocupaciones programáticas, al partir del supuesto de: *"No hay arquitectura sin acción, no hay arquitectura sin evento, no hay arquitectura sin programa"*. Por lo que, en lugar de crear eventos o secuencias ficticias, le fue más útil y sencillo trabajar sobre algunos ya existentes. Así, Tschumi encontró en el cine el recurso adecuado, donde al mismo tiempo identificó paralelismos entre éste y el pensamiento arquitectónico. Por ejemplo, flashbacks, cortes, saltos, disoluciones y otras

¹⁴ Elisabeth Károly, "L'Influence du cinéma sur l'architecture le cas de Jean Nouvel" (tesis maestría, Université Paris I Panthéon Sorbonne, 2002), 41.

¹⁵ "Screenplays, 1976", en *Bernard Tschumi Architects*, <http://www.tschumi.com/projects/50/#> (consultado el 10 de diciembre de 2019)

herramientas de edición; los cuales proporcionaron lo que interpretó como un amplio conjunto de analogías con la naturaleza de la arquitectura en **el tiempo y el espacio**.¹⁶

Los *Screenplays* tenían como objetivo desarrollar un conjunto contemporáneo de **herramientas arquitectónicas**. Por lo que trataron asuntos de **material** (generadores de forma: realidad, abstracción, movimiento, eventos, etc.), **artefacto** (disyunción, distorsión, repetición y superposición) y **contrapunto** (entre movimiento y **espacio**, eventos y espacio)¹⁷. Uno de los *Screenplays* se basa en la famosa película *Psycho* de Alfred Hitchcock; donde buscaba trasladar una técnica cinematográfica convencional conocida como *fade-over* o desvanecimiento al “[...]modo del **espacio** en la arquitectura.”¹⁸ Es así que los bloques geométricos de la retícula de Manhattan se interpenetran y se superponen con los contornos orgánicos de *Central Park*, para transformarse en algo radicalmente diferente.¹⁹

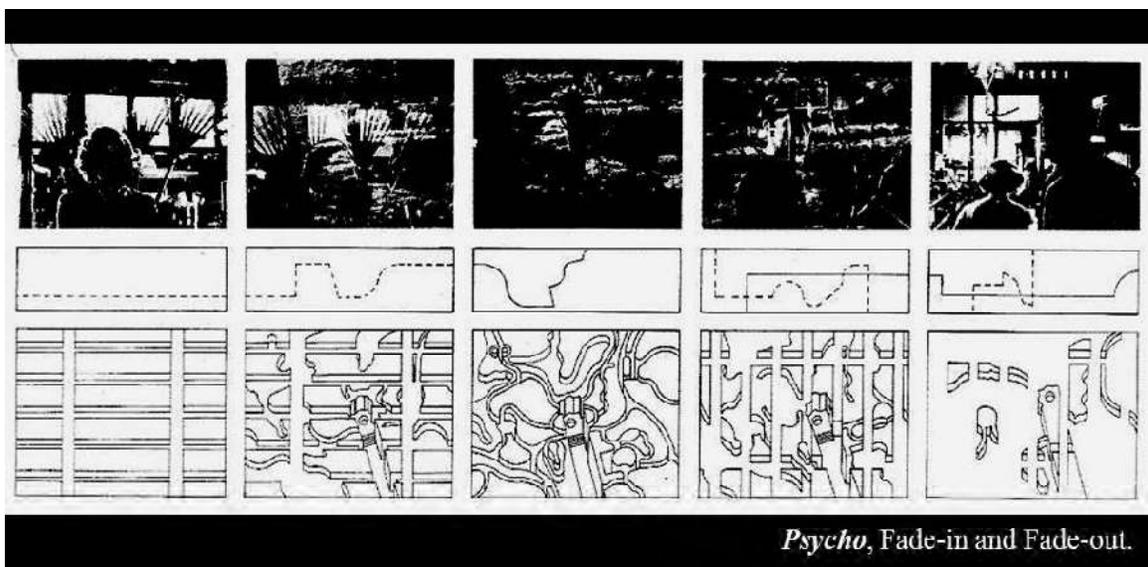


IMAGEN 5. SCREENPLAYS: PSYCHO, FADE IN, FADE OUT. BERNARD TSCHUMI. 1978

En cuanto a *The Manhattan Transcripts*, su propósito era transcribir cosas normalmente alejadas de la representación convencional arquitectónica. Con el fin de ofrecer una lectura distinta de la arquitectura donde se evidenciará la complejidad de la relación de los **espacios** y su uso. Ya que para Tschumi “*La arquitectura no es simplemente acerca del espacio y la forma, sino también del evento, la acción y lo que pasa en el espacio.*”, Buscó hacer la transcripción de una interpretación arquitectónica de la realidad a través de un método donde usó fotografías que dirigían o presenciaban eventos. Mientras que paralelamente, los planos secuencias y esquemas

¹⁶ “Ibidem

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Martin McGloin. “What is cinematic architecture?”, ISSU. https://issuu.com/martin_mcgloin_b_arch/docs/issu_book (consultado el 20 de noviembre de 2019)

¹⁹ “The Manhattan Transcripts. 1976-1981”, en *Bernard Tschumi Architects* (sitio web), consultado el 10 de diciembre de 2019. <http://www.tschumi.com/projects/18/#>

delimitaban los **espacios** e indicaban los movimientos de los protagonistas en la “escenografía arquitectónica”.²⁰

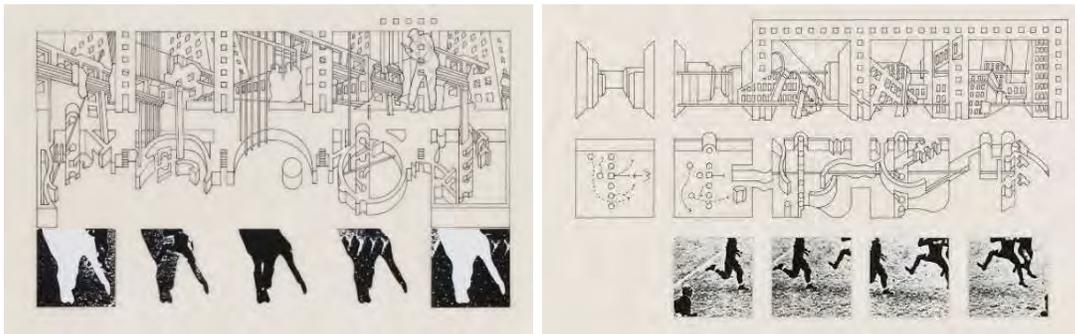


IMAGEN 6. THE MANHATTAN TRANSCRIPTS PROJECT. EPISODE 4: THE BLOCK. BERNARD TSCHUMI. 1980-81

Este arquitecto se vio fuertemente influenciado por las teorías y diagramas que el cineasta Sergei Eisenstein hacía para sus películas. Y adaptó la metodología esquemática del director para realizar sus investigaciones y confirmar su hipótesis de la triple relación de los **espacios arquitectónicos**. La cual sostendría la arquitectura puede ser definida y dissociada mediante un sistema conformado por tres elementos: **espacio** (la fabricación de un lugar material o físico), **movimiento** (el movimiento de los cuerpos en el **espacio**) y **evento o uso**; los cuales a pesar de ser independientes uno del otro, se relacionan entre ellos.²¹

Pero, tal vez el aporte más relevante de estos trabajos de investigación y teoría, es su aplicación en la que quizá sea su obra más famosa: el *Parc de la Villette*, en París. En donde usó secuencias de paisajismo, **espaciales** y programáticas con el fin de generar sitios de práctica social alternativa que desafían los valores de uso esperados. En él la visión y las analogías cinematográficas cobraron importancia gracias al montaje. El cual presupone la existencia de fragmentos autónomos e introduce la idea de discontinuidad. Donde cada segmento es independiente, lo que permite múltiples combinaciones.



IMAGEN 7. PARC DE LA VILLETTE. TIMEOUT.COM/ TREVOR. PATT

²⁰ Ibidem

²¹ Martin McGloin. “What is cinematic architecture?” ...

En el caso de una película una sucesión de fotogramas es puesta en movimiento, lo cual constituye el cinegrama.²² El cual no es un objeto fijo, único o repetido, sino la combinación de objetos o **espacios**. Y el parque en sí es concebido como una serie de cinegramas. En el cual la repetición, sustitución, inversión e inserción toman lugar. El Paseo Cinematográfico (*Cinematic Promenade*) es una de las características clave del Parque. Las asociaciones formadas permiten una pluralidad de interpretaciones más que un hecho singular. Por tanto, cada parte está completa e incompleta.

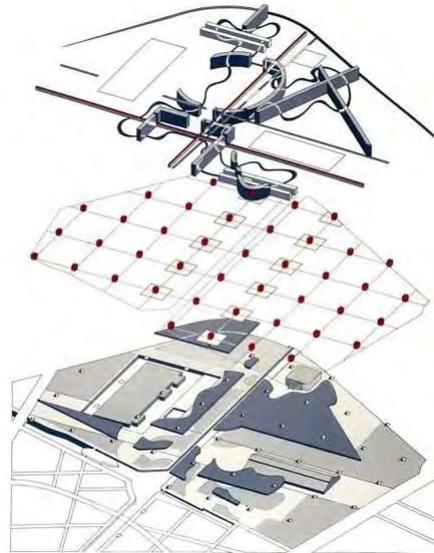


IMAGEN 8. EN EL PARQUE COEXISTEN TRES SISTEMAS: DE PUNTOS, DE LÍNEAS Y DE SUPERFICIES. AXONOMETRÍA PARC DE LA VILLETTE. BERNARD TSCHUMI. 1982

El arquitecto basó el “proceso de diseño” al traslapar **tres sistemas** autónomos que estructuran el conjunto: un sistema de objetos representado en puntos, que constituyen una trama, y en cada intersección determinan el lugar de las referencias construidas llamadas *Folies*; un sistema de movimientos representado en líneas que son galerías y trayectos no coincidentes con la trama ortogonal para que el visitante se apropie del parque; y un sistema de superficies representado por jardines constituidos por pavimentos, pasto y árboles.²³

Estos ejercicios dejan ver que para Tschumi acercarse al cine era valioso al permitir extraer de él herramientas y conceptos para trasladar a su proceso de diseño. E insinúa que “El arquitecto por medio del dibujo [...] puede explicar los **espacios** que construye, contando aquello que podría ocurrir en su interior.”²⁴. Lo cual evidencia que el valor que le otorga reside en el entendimiento pragmático de esa relación.

²² Bernard Tschumi. *Cinégramme folie: le Parc de La Villette, Paris nineteenth arrondissement*, (New Jersey: Princeton Architectural Press, 1987), 7

²³ Marcelo Gardinetti. “Tschumi, el concepto y el Parc de La Villette”, *Marcelo Gardinetti* 2 de septiembre de 2013, , <https://marcelogardinetti.wordpress.com/2013/09/02/el-concepto-y-el-parc-de-la-villette/> (consultado el 20 de junio de 2021)

²⁴ Antonio Hernández, “Cuando el guion no está escrito. Apuntes acerca del Nueva York de Bernard Tschumi.” *LAB4*, 21 de enero de 2014, <https://lab4mpaa.wordpress.com/2014/01/21/cuando-el-guion-no-esta-escrito-apuntes-acerca-del-nueva-york-de-bernard-tschumi/> (consultado el 20 de junio de 2021)

Las consideraciones desarrolladas en la cinematografía acerca de la arquitectura- El caso de *Parasite*

Así como se exploraron las perspectivas de los arquitectos, también sería útil ampliar el espectro e indagar en lo pensado por quienes se dedican a la cinematografía al respecto de esta relación. Para esto elegí el filme surcoreano *Parasite*, del director Bong Joon-ho; no sólo por haber sido un éxito en la temporada de premios cinematográficos de 2020, al obtener: La Palma de Oro en el Festival de Cine de Cannes, dos Premios BAFTA (Premios de cine de la Academia Británica), el Globo de Oro a Mejor película extranjera, y cuatro premios Óscar: Mejor película extranjera, Mejor director, Mejor guion original y Mejor película. O por haber representado un logro comercial al recaudar 266 millones de dólares por su exhibición.

Sino por que como mencioné anteriormente, el cine puede considerarse un medio de comunicación masivo que ha ganado gran impacto y alcance internacional en los últimos años. Lo cual deja a pensar si las películas consecuentemente también han ejercido cierta influencia para creer existe un vínculo cine-arquitectura. Esto se evidencia en el filme elegido, el cual, dentro de su popularidad acaparó de inmediato la atención de los arquitectos. Y se llegó a la conclusión de que **la arquitectura era un elemento fundamental** para el desarrollo de esa cinta.

Antes de proseguir, no estaría de más hacer una breve reseña de la obra: *Parasite* muestra la historia de la familia Kim, cuyos miembros viven en la pobreza en un semisótano de la ciudad de Seúl. Su precaria situación cambia en el momento en que el hijo mayor comienza a trabajar como maestro de inglés en la lujosa casa de los adinerados Park y cuando éste orquesta una estrategia para que el resto de sus parientes ingrese a la vivienda como parte del servicio doméstico. Pero un incidente inesperado afecta radicalmente sus planes, el cual amenaza con terminar con su nuevo estilo de vida y perturba la vida de ambas familias.

En el filme se muestran las viviendas de las dos familias protagonistas. Las cuales presentan diferencias morfológicas evidentes y responden al estilo de vida y clase social de sus dueños. Pero es especialmente la casa de la familia Park, en la que se lleva a cabo la mayor parte de la historia y dónde suceden los hechos más relevantes, dados por el descubrimiento de una habitación de la cual antes no se conocía su existencia, la que ha llamado la atención del gremio arquitectónico. En la película se menciona fue diseñada por el arquitecto Namgoong Hyeonja, quien resulta ser no más que un personaje totalmente ficticio, no existe en realidad, entonces **¿Quién es el responsable detrás de esta casa?**

Contrario a lo que se ha pensado, no se trata de una vivienda real cuyo diseño se pueda atribuir a algún arquitecto, sino de un set dispuesto exclusivamente para la realización de la película. Que fue en parte materializado y en otra creación digital. Su disposición fue elaborada por el diseñador de producción Lee Ha Jun cuyo propósito era satisfacer los requerimientos señalados por el director para que la trama pudiera llevarse a cabo. Para lo cual se basó en un plano básico que Bong Joon-ho había dibujado mientras escribía el guion. En donde mostraba los movimientos, posiciones, recorridos, caminos, vistas y puntos ciegos que tendrían tanto los actores como las cámaras.²⁵

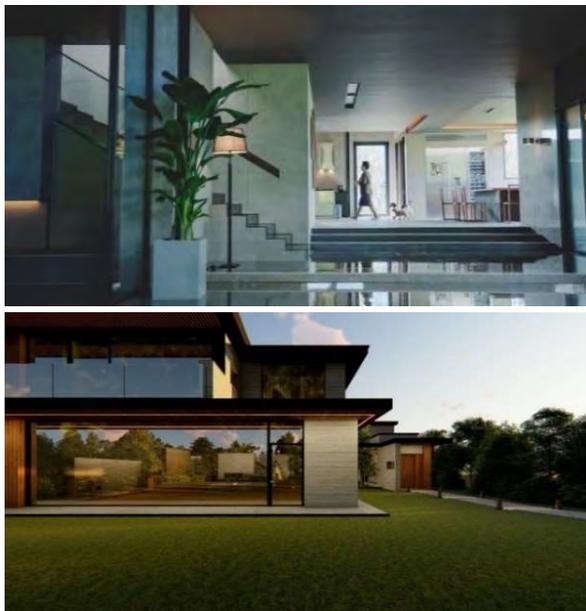


IMAGEN 9. LA CASA DE LA FAMILIA PARK LLAMÓ LA ATENCIÓN DE LOS ARQUITECTOS. PARASITE. BONG JOON-HO. 2019

Lee expone intentó pensar menos como un diseñador de producción y más como arquitecto: *“Tuvimos que considerar los factores cinematográficos, pero también tuvimos que crear una casa tan real que el público pudiera aceptar la idea de que los personajes realmente vivían en ella.”*²⁶ Para hacerlo buscó referencia al trabajo de arquitectos, así como a la disposición de casas modernas. Además, conversó con un amigo arquitecto, quien le hizo un comentario curioso: que lo que planteaba no era una casa o un **espacio** habitable²⁷.

Llama la atención, que, a pesar de haberse acercado a la arquitectura, el diseñador ha dejado claro que para él ésta y el cine difieren completamente. Al declarar su labor y la de un arquitecto no son iguales ya que no responden a las mismas motivaciones:

*[...]no soy un arquitecto, y pienso que existe una diferencia en **como un arquitecto imagina el espacio** y como lo hace un diseñador de producción. Priorizamos el bloqueo y los ángulos de cámara*

²⁵Chris O'Falt. "Building the 'Parasite' House: How Bong Joon Ho and His Team Made the Year's Best Set" *IndiWire* 29 de octubre de 2019, <https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/> (consultado el 6 de julio de 2020)

²⁶Ibidem

²⁷Film at Lincoln Center, "Inside the Production Design of Bong Joon Ho's Parasite", YouTube, 27 de noviembre de 2019, video, 14:14, <https://www.youtube.com/watch?v=WphYy4iUWQ>.

mientras que los arquitectos construyen **espacios** para que las personas realmente vivan y, por lo tanto, diseñen alrededor de las personas. Entonces creo que **el enfoque es muy diferente.**²⁸



IMAGEN 10. PLANO DIGITAL DE LA CASA DE PARASITE. NEON+CJ ENTERTAINMENT

Al conocer este contexto es irónico el papel e importancia que se le ha dado a este filme en el ámbito arquitectónico. Especialmente por la paradoja de no haber contado con la participación activa de un arquitecto en forma para su realización. Ya que otros lugares mostrados a lo largo de la película como el semisótano de los Kim, y el bunker revelado como elemento sorpresa, también son sets producto del trabajo del diseñador Lee Ha Jun.

Otro aspecto imposible de pasar de largo, y que sobresale en las declaraciones del diseñador de producción para la revista *IndieWire*, es la referencia al término **espacio**, incluso se ha llegado a decir *Parasite* es una obra en la que éste es usado. Desde su punto de vista:

*Cada personaje y cada equipo tienen espacios de los que se apoderan, en los que pueden infiltrarse, y también espacios secretos que no conocen. Entonces, la dinámica entre estos tres equipos y la dinámica del espacio, estaban muy entrelazados y creo que esa combinación realmente creó un elemento interesante para esta película*²⁹

Como menciona el diseñador, aparentemente es diferente la forma en la que se imagina o piensa el **espacio** por parte del cine a como lo hace el campo de la arquitectura. Pero esto no se debe sólo a que como él menciona, ambos persiguen fines distintos: vivir y filmar. Sino que, con lo revisado hasta ahora, se pensaría la cinematografía es un campo del que emergen diferentes características y entendimientos: “[...]convirtiendo al **espacio** en un personaje más, con sus propias características y sus propias líneas en el guion”

Impresión que a su vez guarda cierta relación con lo que expone el arquitecto Robert Mallet Stevens: “*La arquitectura moderna no sólo sirve al set cinematográfico, sino que imprime su sello en la puesta en escena (mise-en-scene), se escapa de su marco; la arquitectura “actúa”.*” Y que se respalda al decir que *Parasite*:

²⁸ Chris O'Falt. “Building the ‘Parasite’ House...”

²⁹ Ibidem

[...]puso sobre la mesa la **relevancia de la arquitectura y los espacios** interiores en la crítica cinematográfica. Como pocas películas pueden hacer, [...] borró los límites entre los dos campos disciplinarios hasta el punto en que podemos decir, **sin exagerar, que la arquitectura no solo está allí como telón de fondo, sino que asume el papel de protagonista en muchas escenas.**³⁰



IMAGEN 11. LA CASA, EL SEMISÓTANO Y EL BUNKER DE PARASITE SE HAN PENSADO COMO "ESPACIOS QUE COMUNICAN Y SIGNIFICAN." PARASITE. BONG JOON-HO. 2019

De ese modo se nota el cine es un medio abierto a otro tipo de perspectivas; donde incluso se puede asumir a los elementos arquitectónicos como metáfora social, los cuales cobran relevancia para comunicar un mensaje de forma no literal. Pero ¿de qué manera lo haría?, **¿cómo profundizar en la potencialidad que presenta la cinematografía fuera de los dichos y suposiciones que giran a su alrededor?** ¿cómo indagar al respecto de manera más formal?

³⁰ Baratto, Romulo. "7 películas en donde el espacio interior es el protagonista" *Archdaily*. 2020, <https://www.archdaily.mx/mx/936310/7-peliculas-en-donde-el-espacio-interior-es-el-protagonista>. (consultado el 6 de julio de 2020.)

4.2 Recurrir al medio cinematográfico para repensar el campo de lo arquitectónico

Hasta el momento, como se ha visto, a lo largo del tiempo y desde diversas perspectivas, se han desarrollado posturas que afirman hay cierto enlace que vincula al cine con la arquitectura. Y aunque presentarlas es necesario para enmarcar el contexto en el que nos situamos, discutir si existe o no esa supuesta correlación no es el tema a abordar en esta investigación. Más bien lo que aquí interesaría contestar sería ¿Por qué recurrir al ámbito de la cinematografía? **¿En qué enriquecería al campo de lo arquitectónico llevar a cabo esa aproximación?** ¿De qué manera se puede realizar esa aproximación?

Pero antes de continuar e intentar contestar estas cuestiones, es vital empezar por establecer ciertos límites. Hablar de “cine” o cinematografía” como se ha hecho hasta ahora, tan libre y despreocupadamente, más que benéfico sería problemático y contraproducente. Tratar estas nociones a manera de vagas generalidades propicia se de pie a varias confusiones. Debido a que, para no perder la costumbre y como ha sucedido anteriormente, estas palabras pueden emplearse para referir una amplia gama de posibilidades. Por ejemplo: como una actividad productiva; como el producto resultado de esa actividad, es decir las películas; como el lugar físico donde se exhiben los filmes; como fenómeno mediático, etc....

Para evitar complicaciones, y así lograr avanzar y dar sentido a la investigación a partir de bases sólidas, uno de los principales aspectos a atender en este trabajo de investigación es ¿Qué se está entendiendo por cine o cinematografía?, ¿A cuál o cuáles aspectos del vasto medio cinematográfico se abocará este trabajo? Para que una vez dilucidado y delimitado el enfoque a tratar sea posible saber ¿Qué potencialidades se encuentran desde esta perspectiva? **¿Cuáles son las implicaciones, riesgos y límites de esa postura?** ¿De qué manera se asumen y cómo se enfrentan? ¿Qué se busca obtener de este acercamiento disciplinar? Para con esto saber **¿Cómo contribuye para atender la problemática del espacio en el campo del diseño arquitectónico?**

4.2.1. ¿Qué es el cine? Algunas nociones preliminares

Como punto de partida, es inevitable hacerse una pregunta en especial: **¿Qué es el cine?**, o más bien ¿a qué le estamos llamando cine? Ya que, a pesar de haber tratado sobre parte de su aspecto histórico, no se ha dicho hasta el momento: ¿Cómo emerge o se manifiesta? ¿En qué consiste? ¿Qué se necesita para que se dé? ¿De qué manera toma lugar?

En primer lugar, el término se ha popularizado y empleado como abreviatura de “cinematografía”. Si nos remitimos a su etimología, la palabra se compone a partir de los siguientes componentes léxicos griegos: en primer lugar, κίνημα-kínēma, interpretado como “movimiento” al formarse por κίνη-mover y el sufijo μα- resultado de la acción; al que se le ha añadido γράφειν-gráphein “escritura”; y termina con el sufijo ια para referir una cualidad.³¹ A partir de estos términos se comenzó a asumir como sinónimo de **“imagen en movimiento.”**

De modo tal que el cine suele entenderse como “[...] una sucesión de imágenes fijas desplazadas una de otra, que crea la ilusión óptica de movimiento al ser proyectadas.³²” Esto ocurre a través de una serie de fotografías que reciben el nombre de fotogramas, las cuales son alineadas sucesivamente. La sensación de movimiento en una proyección cinematográfica surge gracias a la velocidad con que suceden esos fotogramas: mínimo 24 cuadros por segundo.³³ Como breviarío cultural, en el cine mudo se empleaban de 16 a 18 cuadros, lo que producía una sensación de movimiento entrecortado.

A pesar de ello, es importante no reducir a la imagen cinematográfica simplemente como un conglomerado de imágenes separadas. Tal vez sería más adecuado entenderla como un proceso continuo y unitario. La segmentación de su movimiento en «cuadros» individuales, y su posterior unificación al proyectarse, se trata de un detalle a nivel técnico que no responde a la naturaleza de su procedimiento. Podría decirse entonces *“El cine es más que una variación de la imagen inmóvil obtenida por multiplicación, es algo fundamentalmente nuevo y diferente.”*³⁴

De manera que podemos empezar a concretar a la imagen cinematográfica como el punto de interés para el desarrollo de la investigación. La cuál se trata de una unidad en sí misma, un elemento independiente con naturaleza y particularidades propias. Según Rudolph Arnheim existen dos propiedades técnicas básicas que caracterizan al cine como se conoce en la actualidad: por un lado, tiene la capacidad de reproducir fotográficamente los objetos del mundo donde nos desarrollamos, lo cual conlleva cierto nivel de **“fidelidad con la realidad”**, Mientras

³¹ “CINEMATOGRAFÍA, radicación”, Etimologías de Chile - Diccionario que explica el origen de las palabras <http://etimologias.dechile.net/?cinematografi.a>, (consultada el 18 de agosto de 2021)

³² Lucas Peries. *Miradas proyectuales complejidad y representación*. (Buenos Aires: Nobuko, 2011), 62

³³ Ibidem 62

³⁴ Rudolph Arnheim. *El cine como arte* (Barcelona: Paidós, 1986), 129

por el otro, puede reproducir el **movimiento** y los actos con la precisión con la que presenta la forma de las cosas.³⁵

Ideas que, si bien son revisables y se examinarán más a detalle posteriormente, significan un buen punto de partida para comenzar a cuestionarse acerca del fenómeno cinematográfico. Por ejemplo, se ha dicho que: *“La imagen cinematográfica apareció[...] como radicalmente nueva porque está en movimiento [...] esta idea de una imagen (es) fundamentalmente diferente de las demás imágenes por que posee una cualidad diferente.”*³⁶ Con este tipo de afirmaciones, se insinúa y destaca uno de los aspectos que le resulta vital a este medio es el movimiento. Y aparentemente en primera instancia, eso es lo que lo haría especial y diferenciaría de imágenes estáticas, como la pintura y la escultura.

Sin embargo, considero necesario hacer notar el factor movimiento no se trata de un rasgo que pertenece exclusivamente al cine. También está presente en otro tipo de expresiones como la danza, el teatro o la pantomima.³⁷ Entonces si no es únicamente el movimiento por sí mismo ¿Qué otros aspectos o cualidades distinguirían a la imagen cinematográfica de otro tipo de imágenes? ¿De qué dependen esas singularidades? ¿Qué caracterizaría a la imagen cinematográfica? ¿Cuál es su naturaleza? El que surjan tantas preguntas al respecto, provoca que sea inevitable sea inevitable profundizar sobre este tema en particular con el objetivo de saber qué posibilidades ofrece para el ámbito de la investigación de lo arquitectónico.

³⁵ Ibidem 117

³⁶ Jaques Aumont. *La imagen* (Barcelona: Paidós, 1992), 184

³⁷ Ibidem 153

4.2.2 Caracterización de la imagen cinematográfica

Hasta el momento, puedo delimitar el acercamiento al campo de la cinematografía en la presente investigación se realiza mediante el reconocimiento de la imagen cinematográfica como parámetro de revisión. Pero es fundamental que ésta no se entienda únicamente como un conjunto o compendio de imágenes inmóviles. Sino que se tenga la plena consciencia de que se trata de un sistema complejo y correlacional el cual presenta una naturaleza especial que lo caracteriza. Y aunque ya se ha explorado introductoramente en el primer capítulo un poco del vasto tema que la imagen como generalidad implica, así como los beneficios de recurrir a ella como medio de conocimiento, resulta vital atender qué hace a una imagen ser cinematográfica.

Se propone hacer esta revisión a través de puntualizar cuales hasta ahora se han propuesto como las propiedades y particularidades que la definen. Ya que para tratar de entender a la imagen cinematográfica es circunstancial identificar los elementos característicos que la que la diferenciarían de otro tipo de representaciones. Ya que a partir de dichas especificidades saldrían a relucir las posibilidades, riesgos y limitaciones que éstas mismas ofrecen para aproximarse al ámbito arquitectónico.

Para llevar a cabo esto es necesario afrontar dos aspectos. Ya que, aunque es esencial atender el hecho de la imagen cinematográfica y su naturaleza, la cual emerge de su condición material. Por otro lado, es imposible eludir preguntas como ¿qué permiten evidenciar esas particularidades?, ¿de qué manera lo hacen? Por lo que salta a relucir que evidente no se trata únicamente de la imagen en si misma el factor esencial que permitiría repensar el campo de lo arquitectónico. Más bien es necesario tomar en cuenta las posturas, pensamientos, creencias y consideraciones que a partir de ella se detonan y ponen en marcha. Así como las condiciones que permiten que esto sea así.

Es decir, incluir el agente fundamental que significa el espectador que entra en contacto con ella. Y la circunstancia en la que éste se encuentra cuando lleva ese acercamiento a cabo. Con el fin de que a partir de estas reflexiones podamos aproximarnos a las razones por las cuales la imagen cinematográfica sería relevante para repensar la particular noción de **espacio y espacialidad** fuera de lo propuesto por el diseño arquitectónico.

4.2.2.1 Soporte material: Movimiento y temporalidad

Para iniciar, retomemos la imagen cinematográfica se conforma por una serie de fotos, captadas por una cámara filmadora.³⁸ Compuesta de imágenes inmóviles de tamaño variable, pero generalmente bastante grandes, proyectadas sobre una pantalla con cadencia regular. Las cual se ve por espectadores, usualmente en un lugar preparado para esa presentación. Pero como mencioné antes, pese a componerse de una sucesión de elementos, es imposible verla en partes desarticuladas y aisladas unas de otras. La imagen cinematográfica se vive como un todo difícilmente transformable, y el que exista así es únicamente gracias al dispositivo que permite su proyección.³⁹ Pero ¿Por qué es de esa manera?

Esto ocurre precisamente debido a que el medio de proyección anula el conjunto de fotogramas para dar lugar a una sola imagen en movimiento. Gilles Deleuze admite al movimiento cinematográfico como falso movimiento.⁴⁰ Ya que el cine expone a su espectador a un estímulo luminoso discontinuo que genera una ilusión óptica de continuidad, y una impresión de movimiento intrínseco perteneciente a la imagen. Efectos que surgen derivados de un movimiento aparente resultado del llamado “Efecto-Fi”. Fenómeno basado en la unión material homogeneizante de una sucesión metronómica de imágenes fijas.^{41,42}

A la vez, es necesario distinguir la imagen cinematográfica muestra movimiento de dos maneras: por una parte, presenta una imagen del movimiento, como una persona corriendo o bailando. Mientras por la otra exhibe las sucesivas fases de los acontecimientos. Pero ambas son producto de un mismo aspecto: su capacidad de **registrar los cambios** que se dan en la **dimensión temporal**.⁴³ Para representar una acción en el tiempo se necesita una serie de imágenes: *“La secuencia temporal es trasladada a la secuencia **espacial**, la continuidad de la historia se divide en fases y la misma figura reaparece en varias representaciones, sea en diversos cuadros, dentro del marco de un solo, dividiendo su identidad.”*⁴⁴

Aunque cabe aclarar, como señala Rudolph Arnheim, es importante no confundir la secuencialidad con la movilidad. Las imágenes pueden ser secuenciales pero inmóviles o móviles pero no secuenciales.⁴⁵ Asimismo, recordemos existen diversos medios donde el factor tiempo está presente y es relevante; resulta difícil pensar en alguna imagen donde esta condición este ausente. Pero su presencia es más evidente en representaciones que, como acabo de describir, se conforman por imágenes fijas y narrativas expuestas secuencialmente; el cómic o la fotografía inmóvil, por ejemplo. Entonces ¿Cuál sería la diferencia entre ellas y la imagen cinematográfica?

³⁸ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*. (España: Ediciones Cátedra, 2010), 145

³⁹ Jaques Aumont. *La imagen*... 54 y 186

⁴⁰ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen*... 146

⁴¹ Jaques Aumont. *La imagen*... 54, 274

⁴² Lucas Perés Miradas proyectuales complejidad y representación... 62

⁴³ Rudolph Arnheim. *El cine como arte*, 121

⁴⁴ Ibidem 121.

⁴⁵ Jaques Aumont. *La imagen*... 261

Al respecto puedo decir, una de sus particularidades sería la forma contundente con la que esa temporalidad es manifestada. Propiedad que se da y se distingue justamente gracias a su dispositivo de producción y soporte. Ya que propicia la relación temporal entre las imágenes sucesivas sea mucho más natural y evidente. A diferencia de lo que sucede en la imagen estática, donde el tiempo está contenido de forma indirecta y codificada y por lo cual la duración de los acontecimientos al ser simulada es mucho menos marcada. Lo que convierte a la imagen cinematográfica en un medio mucho más coercitivo para su espectador.⁴⁶

Asimismo, en ella el tiempo se fabrica de modo perfectamente sintético y artificial. Ya que tiene la capacidad de relacionar bloques temporales que en realidad no son continuos, a los cuales ensambla con condiciones específicas de orden y duración.⁴⁷ Por lo tanto su temporalidad se vuelve relativa; es decir, no es totalmente idéntica a cómo se experimenta en la realidad. Pero, aun así, implica que al final no se pueda desligar al movimiento del tiempo. Entonces lo que se produce son crono-pictogramas cuya movilidad intrínseca da pie a una iconización del flujo temporal.⁴⁸ De este modo según la distinción que realiza Jaques Aumont, podemos darnos cuenta la imagen del cine se distingue por ser **temporalizada, móvil, múltiple y secuencial**.⁴⁹

Con lo ya abordado respecto a la representación, podemos distinguir la imagen cinematográfica se rige por tres aspectos: lo **temporal y espacial**⁵⁰, que se ven en la naturaleza representativa de la imagen móvil⁵¹, ya que por la interacción de ambos se genera la impresión de movimiento. Así como lo **material** que permite su exposición. Debido a su capacidad de conjuntar la secuencialidad de las imágenes, las cuales son proyectadas sobre un espacio plano. Para lo cual requiere de soporte matérico, como la cinta, la pantalla, las bocinas, etc.⁵²

Reconocer a la imagen cinematográfica como representación dependiente de sus materias primas, soportes y condiciones físicas en las que realiza su existencia.⁵³ Es decir, como de tipo material, lleva a dudar si ¿es por las facultades que ofrece su dispositivo de presentación que surgen sus particularidades? Más bien valdría la pena recordar las imágenes materiales tienen la posibilidad de fungir como mediadoras entre los sujetos que las generan y ante quienes se presentan. En consecuencia, pasarían a ser un medio de comunicación donde el papel del ser humano y su forma intersubjetiva de percibir el mundo entra en juego. Donde lo emitido es tan relevante como lo recibido. Entonces valdría la pena saber ¿Cómo se percibe una imagen cinematográfica? ¿De qué manera se relaciona con su espectador?

⁴⁶ Ibidem 179

⁴⁷ Ibidem 178,179

⁴⁸ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen...* 145

⁴⁹ Jaques Aumont. *La imagen...*170

⁵⁰ Cabe aclarar que el termino espacial, dentro de este contexto hace referencia a la condición explicada en el capítulo 2. En donde se asume como la representación o sustitución; algo que toma el lugar de otra cosa.

⁵¹ Lucas Peñes. *Miradas proyectuales complejidad y representación...*62

⁵² Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. (México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007), 294

⁵³ Ibidem 127

4.2.2.2. La experiencia cinematográfica: la relación de la imagen cinematográfica con el espectador

Si bien tratar los aspectos de temporalidad y movimiento evidentes a través de su materialidad permite aproximarse a la naturaleza de la imagen cinematográfica. Empezar a verla en cuanto a la relación que desarrolla con su espectador abre la posibilidad de examinar otro tipo de proposiciones. En consecuencia, surgen algunas preguntas, por ejemplo: ¿De qué manera el espectador percibe la imagen cinematográfica? ¿Qué impresión le genera? ¿Cómo y por qué sucede esto? Las cuales en síntesis insinúan una cuestión que resulta fundamental atender: **¿De qué manera se vive la experiencia con la imagen cinematográfica?**

Atender estas preguntas es de relevancia no sólo para el reconocimiento de la características y particularidades de la misma imagen cinematográfica. Sino también para que a través del análisis de la interacción que tendría con su receptor, se detecten cuáles son las potencialidades, riesgos y restricciones que implica recurrir a la imagen del cine para repensar la espacialidad en el quehacer arquitectónico.

En un inicio, es posible darnos cuenta existe un doble accionar en la imagen. Por un lado “[...] «un hombre está haciendo esto y lo otro, y al mismo tiempo el espectador lo ve desde determinado punto.»”⁵⁴ Por lo que, en una noción muy vaga, preliminar y resumida, diría la experiencia inicia cuando una persona entrar en contacto con los sujetos y las acciones que en la imagen fílmica se exhiben. Pero si nos detenemos a pensar cautelosamente, esa acepción sería aplicable para otros tipos de imágenes o expresiones, entonces **¿Qué hace diferente y determina a la experiencia con la imagen cinematográfica?**

Como punto de partida retomemos lo ya mencionado en el desarrollo histórico de la relación arquitectura-cine. Donde explicaba en sus principios el cine buscó la reproducción fiel y precisa tanto de su entorno como de los acontecimientos cotidianos. Tanto así que André Bazin, crítico y teórico de cine francés, “[...]vio en el medio cinematográfico la herramienta artística más capacitada para representar lo que describió como la bella y natural ambigüedad del mundo real.”⁵⁵ Por lo que partir de esa creencia mediante el llamado séptimo arte se buscó “[...] satisfacer el deseo e información fiel sobre hechos curiosos, típicos y emocionantes que se producen en el mundo”⁵⁶ de los espectadores.

Y la fascinación por este medio se encontró en los objetos móviles que se asemejan y comportan detalladamente de la misma forma que sus originales.⁵⁷ Ya que supuestamente gracias a su facultad de movimiento aparente, la imagen cinematográfica tendría la capacidad de “[...]reconstruir ante los ojos del espectador el desenvolvimiento del mundo.”⁵⁸ Y se

⁵⁴ Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* 37

⁵⁵ Graham Cairns. *La visión espacial del cine. El arquitecto detrás de la cámara.* (España: Abada editores,2007),248

⁵⁶ Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* 35

⁵⁷ Ibidem 40

⁵⁸ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen...*146

manifestaría de manera similar a la forma en que vivimos: cómo un instante rodeado de otros instantes.⁵⁹ De modo que con el tiempo se ha ido afianzado la aceptación generalizada de que su parecido con “la realidad” y su capacidad de mostrarla, son características fundamentales del medio cinematográfico. Pero **¿Será verdad que genera un reflejo de la vida como la conocemos?** ¿Qué tan cierto es que la experiencia con la imagen cinematográfica es similar a la experiencia real? ¿Por qué se piensa esto?

Respecto a los entendimientos de ilusión y realismo

Un aspecto elemental a atender es la creencia que el medio cinematográfico desencadena en su espectador la sensación de asistir al mero desenvolvimiento de la **realidad** ante sus ojos.⁶⁰ Ya que suele asegurarse la imagen cinematográfica produce una ilusión de realidad y un realismo intenso. Pero antes de poder preguntarse porqué se piensa esto, o cómo se da esa impresión; primero encuentro esencial hacer algunas aclaraciones respecto a lo que quieren decir estos términos y evitar caer en confusiones. Ya que aparentemente se han empleado recurrentemente en diversos planteamientos sobre la cinematografía, pero sin especificar a que se refieren.

Al hablar de realidad, ésta se suele asumir como el mundo fáctico que experimentamos. Y aún en la actualidad cuando se dice que, por algún medio, por ejemplo, la imagen cinematográfica, se puede mostrar esa realidad, se suele pensar es algo que pretende ser espejo y reflejo de ésta. Como si fuese una copia que emula los hechos y las cosas que se nos presentan en la vida real. Por lo tanto, se cree que una imagen realista es la que “[...]representa analógicamente la realidad acercándose a un ideal relativo de la analogía.”⁶¹ Pero, ante estas instancias es ineludible preguntarse ¿Qué es el **realismo**?

El realismo se trata del “[...]conjunto de reglas sociales que pretenden regir la relación de la representación con lo real de modo satisfactorio para la sociedad que establece esas reglas”⁶² De modo que cuando hablamos de una imagen realista, no quiere decir que ésta forzosamente tenga un parecido idéntico a lo que busca representar. Más bien es aquella que transmite el máximo de información pertinente sobre la realidad. Es así que el realismo en la imagen más bien se refiere al nivel de comprensión e intelección que es capaz de evocar. Entonces una imagen realista es la que accesible y fácilmente nos proporciona más información de aquello que busca representar.⁶³ Y que además muestra “[...]un grado de conformidad con un conjunto de propiedades estereotipadas e internalizadas.”⁶⁴

Por lo tanto, el “realismo” además de ser una noción relativa, dado que no existe un realismo a secas o absoluto, también se trata de una definición particular de la representación. Y

⁵⁹ Jaques Aumont. *La imagen...*274

⁶⁰ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen...* 148

⁶¹ Jaques Aumont. *La imagen...*218

⁶² Ibidem 111

⁶³ Ibidem 219, 220

⁶⁴ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 302

justamente al hablar de representación, es necesario introducir la noción de la **ilusión**. Ya que contrario a lo que expone Jaques Aumont, para quien **ilusión y realismo** no se implican en automático.⁶⁵ Si planteamos la premisa de que cualquier representación se funda en buscar una ilusión de realidad, ya que no es el original, sino el medio para ver lo ausente, resulta inevitable pensar estos aspectos son interdependientes.

El término ilusión se remite al vocablo *illusio* que quiere decir engaño o error. Es una percepción equivocada, una confusión errónea entre la imagen y algo distinto a ella.⁶⁶ En otras palabras, se trata de un tipo de percepción en la cual algo aparenta ser lo que no es. Por lo cual es el “[...]fenómeno perceptivo y psicológico que provoca la representación en ciertas condiciones psicológicas y culturales muy definidas”⁶⁷. En donde a través de captar y presentar las propiedades representativas y elementos esenciales de cualquier acontecimiento se busca convencer al espectador de aceptar la parcial realidad que muestra la obra.



IMAGEN 12. ESQUEMA DEL REALISMO COMO GRADIENTE DE REALIDAD EN LA REPRESENTACIÓN Y LA ILUSIÓN COMO LA REALIDAD SUFICIENTE PARA SER CRÉIBLE. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

La ilusión no es reproducción, intenta plasmar los rasgos más significativos de las cosas y personas no sólo en cuanto su apariencia, sino también su manera de ser y actuar.⁶⁸ Al tratarse de “[...]un contenido plasmado que produce un objeto o una experiencia parecidos a la realidad.”⁶⁹, entonces la ilusión sería un tipo de realismo. En donde pese a tener como fin dar la cantidad de realidad suficiente para generar una impresión de realidad válida y verosímil para quien entre en

⁶⁵ Jaques Aumont. *La imagen...* 111 y 220

⁶⁶ *Ibidem* 102

⁶⁷ *Ibidem* 111

⁶⁸ Rodrigo Martínez. *Cine y forma. Fundamentos para conjeturar la visualidad filmica*. (CDMX: UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2019), 116 y 117

⁶⁹ *Ibidem*

contacto con ella, se distingue del mundo fáctico. Es una representación parcial física y psicológica entre la consciencia de que algo es irreal, es decir no es una reproducción de ese mundo vivencial, y la manipulación de propiedades reales en un contenido que preserva y magnifica la impresión de que los hechos están presentes.⁷⁰

Al dejar esto en claro, sale a relucir hablar de ilusión y realismo, contrario a lo que se suele pensar no son antítesis entre sí. Sino ambas particularidades se complementan entre sí para generar una impresión en el receptor que entra en contacto con la imagen. Además, nos permite revisar y cuestionar ¿A qué se refiere con que la experiencia con la imagen cinematográfica se caracteriza por el realismo y la intensidad de ilusión que ésta presenta? ¿Por qué se piensa esto? ¿Qué implicaciones en la percepción de la imagen conlleva? **¿Qué tan cierto es que la experiencia cinematográfica es símil a la experiencia vivencial?**

Condiciones de la experiencia cinematográfica

Hasta el momento, y una vez aclarado a qué nos referimos cuando hablamos de ilusión, podemos darnos cuenta que, contrario a lo que se suele pensar, ésta no supone en sí misma una connotación negativa. Y al implicar algo denominado distancia psíquica, que es *“La distancia imaginaria típica que regula la relación entre los objetos de la representación, por una parte, y la relación entre el objeto de la representación y el espectador por otra parte”*.⁷¹ Se da pie a hacer un par de reconocimientos importantes. En primer lugar, ayuda a entender la forma del espectador para relacionarse con las imágenes. De modo que, gracias a su capacidad de mostrar los objetos como reales e imaginarios a la vez, reconocemos la existencia de cierta dicotomía en el cine.

Esto sucede porque produce el efecto de estar ante un acontecimiento vivencial y una imagen simultáneamente. Esto significa que, así como reconocemos y percibimos los objetos que nos rodean y los eventos que ocurren en nuestra cotidianidad, a la vez no perdemos la conciencia de que no son más que estructuras de luz proyectadas sobre una pantalla.⁷² Como espectadores nos damos cuenta la imagen cinematográfica no nos presenta el mundo fáctico; podemos discernir entre la impresión y la autenticidad de lo que nos rodea. Y ante un filme el espectador es *“[...] consciente de la separación infranqueable entre la sala en la que está y el escenario en el que se desarrolla la historia.”*⁷³

Así, al reconocer que lo que se ha denominado “realidad” o “lo real” es el mundo de experiencias vividas representado en la imagen, el cual se percibe de cierta manera y genera diversas reacciones por efecto de la ilusión; surge el planteamiento que, de hecho, esa interacción entre la obra y el espectador acontece de modo vivencial. Entonces, tal vez valdría la pena a partir de ahora dejar de considerar el término “real” como calificativo distintivo. Porque

⁷⁰ Ibidem 117

⁷¹ Jaques Aumont. *La imagen...*114

⁷² Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* 31

⁷³ Jaques Aumont. *La imagen...*119

la experiencia cinematográfica es tan real como la experiencia vivencial. Sólo que cada una de ellas presenta características y condiciones específicas.



IMAGEN 13. ESQUEMA PARA EXPLICAR LA PERCEPCIÓN DE LA ILUSIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DEL MUNDO DE HECHO SE LLEVA A CABO EN EL MUNDO FÁCTICO EXPERIENCIAL. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

A pesar de ello, existen posturas las cuales afirman es innegable las imágenes pueden acercarse a la experiencia de la realidad, o mejor dicho del mundo vivido, debido a que vemos representados aspectos de éste en las pantallas.⁷⁴ Lo cual deja a pensar ¿La experiencia con la imagen cinematográfica se acerca de algún modo a la experiencia vivencial? ¿Qué diferencias y similitudes existen entre ambas? Pero para intentar contestar eso también se debe discurrir sobre ¿Cómo es la experiencia cinematográfica? ¿Cómo incide el factor de la ilusión? Y ¿De qué nos sirve saber todo esto?



IMAGEN 14. LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRÁFICA PRESENTA CONDICIONES ESPECÍFICAS QUE INFLUYEN EN LA PERCEPCIÓN. DE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA. ELPAÍS.COM

Es prudente decir que, para la descripción de la experiencia cinematográfica, se considera el escenario tradicional: una sala oscura con una pantalla para proyección y un patio de butacas para los espectadores. A partir de lo cual encontramos las condiciones en las que se ejerce la contemplación de las películas son bastante específicas: existe una pasividad relativa del sujeto, inmovilidad forzosa, superposición sensorial de la vista y el oído y vigilancia crítica.⁷⁵

⁷⁴ Ernest Gombrich. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. (Epub Titivillus), 8, 34.

⁷⁵Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen...* 151

Aunque respecto a colocarse en esta situación existen posturas no tan positivas. Por ejemplo, que al cine explotar la debilidad de la vista y hacernos ver movimiento donde no lo hay al presenciar pasiva y voluntariamente una ilusión ineludible, daría como consecuencia que procesos como la imaginación se vean anulados.⁷⁶ Contrariamente, algunos especialistas en cine como André Michotte, Henri Wallon y Christian Metz sostienen que una serie de factores emergen al ubicarse como espectador. Y han propuesto en ese estado el sujeto es más susceptible a responder psicológicamente a lo que ve e imagina. O incluso la ilusión favorece se propicien fenómenos de participación afectiva.⁷⁷

En épocas más recientes se han desarrollado algunas investigaciones por parte de fisiólogos y psicólogos del cerebro en la Universidad de Harvard. Quienes han encontrado las imágenes tienen lugar en las mismas partes del cerebro que las percepciones visuales vivenciales. Lo cual a pesar de contribuir al sustento de la propuesta anteriormente expuesta de que ambas experiencias pueden considerarse igual de reales⁷⁸, no ayuda a caracterizar y distinguir la experiencia cinematográfica. Esto lleva a preguntarse ¿Por qué se piensa que esto sucede? ¿Qué efectos generaría en su espectador la imagen cinematográfica? ¿Cómo logra producir esos efectos?

El teórico de cine Jean-Louis Baudry denominó “dispositivo cinematográfico” a los componentes técnicos y psicológicos⁷⁹ que permiten presentar la obra cinematográfica y regulan su relación con el espectador. Propone este dispositivo propiciaría un estado regresivo artificial y una fusión con la imagen. Y generaría una relación envolvente más compleja e impactante que la percepción que se hace del mundo factual. Supuestamente debido a la falta de delimitación corporal y al aislamiento.⁸⁰ Perspectiva desde la cual, en vez de ver sus condiciones limitantes de exhibición como detrimento, se asumen como una ventaja.

Entonces, en la experiencia cinematográfica se otorga y sitúa al espectador en un lugar determinado, lo cual estimula ciertas disposiciones psíquicas.⁸¹ En aras de analizar esta experiencia, Baudry recurre a el trabajo del psicoanalista francés Jacques Lacan. Y relaciona su teoría de «estadio de espejo» con la posición del espectador cinematográfico. Este es un fenómeno que ocurre entre los primeros 6 y 18 meses de vida mediante el cual el niño descubre y se reconoce a sí mismo como totalidad corporal en la imagen.⁸² Es un proceso gracias al cual se forma la función del yo, ya que hasta antes de identificarse a sí mismo en el espejo sólo tiene acceso visual a la parcialidad de sus miembros.

⁷⁶ Ernest Gombrich. *Arte e ilusión* 19

⁷⁷ Jaques Aumont. *La imagen...*117

⁷⁸ Ilpo Kojon, "Images are real to the brain". *Helsingin Sanomat*, 16 de marzo de 1996, en Juhani, Pallasmaa. "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture" *Phainomenon*, no.25 (octubre 2012): 164. <https://doi.org/10.2478/phainomenon-2012-0020>

⁷⁹ Jean-Louis Baudry "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité", en *Communications*, n°23, (1975) 56-72. en Jaques Aumont. *La imagen...*199

⁸⁰ Jaques Aumont. *La imagen...*199

⁸¹ Diego Lizarazo. *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. (México: Siglo XXI editores,2004) 145

⁸²Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen...* 150

Esta constitución imaginaria del yo ocurre bajo ciertas condiciones especiales. Por un lado, se da en un estado de relativa incapacidad de movimiento producto de la inmadurez motriz, pero en contraste se desarrolla una precoz maduración de la capacidad visual.⁸³ Además es necesario un estímulo externo: la referencia a otro semejante, usualmente la madre. Quien funge como modelo visual y háptico para poner en marcha el proceso de identificación. Aunque, es necesario mencionar se trata de un efecto efímero; el infante se reconoce y desconoce al mismo tiempo. Lo cual genera una experiencia de división o escisión del sujeto.⁸⁴ Ya que lo que observa no es él mismo, es una imagen reflejada exterior a su corporalidad.

Así encontramos que este estado, también llamado «fase del espejo» presenta paralelismos con el contexto del espectador cinematográfico. Por ejemplo, tanto el espejo como la pantalla son superficies delimitadas que permiten destacar un objeto del mundo. Además, ambas situaciones comparten algunas características: la inmovilidad y la preponderancia visual.⁸⁵ Y a pesar de que, como bien recuerda Metz, en la pantalla nunca se refleja al espectador,⁸⁶ gracias a que “[...] *la situación cinematográfica a la que se ve abocado el espectador durante la proyección reproduce los momentos claves que precedieron a la formación de su yo.*”⁸⁷ Es posible plantear a través de la experiencia cinematográfica se generan procesos de identificación con lo que se muestra en la pantalla.

Al respecto, tanto Baudry como Metz hablan de la existencia de una doble identificación del sujeto en la experiencia cinematográfica que le permite conectar con la imagen. Por una parte, se ha planteado una identificación primaria. La cual es llevada a cabo por el espectador cuando a pesar de saber lo que presencia es un espectáculo artificial, es capaz de asumir la visión de la cámara cinematográfica como si fuese la propia. Se identifica respecto a la mirada al simular su percepción; y el imaginario percibido se reconstituye como continuidad en su interior.⁸⁸ Esto se da gracias a la condición de pasividad, ya que permite identificarse como puro acto perceptual. Y además simultáneamente provoca reconocerse como foco de la exhibición: quien todo lo ve y a quien todo se le muestra. Lo que confiere una mirada omnisciente, ubicua y omnipotente.⁸⁹

Ante las instancias de identificarse en cuanto a mirada, se considera prudente recordar lo señalado por Fernando Zamora al respecto. La mirada va más allá del acto fisiológico y neutral de ver, implica la capacidad de interpretar, aplicar nuestros intereses y proyectar nuestras intenciones en aquello que miramos. Además, es global, permite la configuración de mundos intencionalmente y dar significado a los objetos.⁹⁰ Por lo tanto, esa mirada viene condicionada

⁸³ Diego Lizarazo. *Iconos, figuraciones, sueños...* 146

⁸⁴ Enciclopedia universal 2012. “Estadio del espejo”, Academic, https://enciclopedia.universal.es-academic.com/41259/Estadio_del_espejo (consultado el 1 de octubre de 2021)

⁸⁵ Diego Lizarazo. *Iconos, figuraciones, sueños...* 146

⁸⁶ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen...* 151

⁸⁷ Pedro Sangro. “El cine en el diván teoría filmica y psicoanálisis”, *Revista De Medicina Y Cine*. Vol. 4, nº1 (2008): 5 https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/109

⁸⁸ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen...* 151

⁸⁹ Diego Lizarazo. *Iconos, figuraciones, sueños:*

⁹⁰ Fernando Zamora *Filosofía de la imagen* 236 y 245

por parte del sujeto receptor y sus experiencias previas. Y a su vez constituye un nuevo contenido que permite seguir dándole sentido a su mundo.

Al mismo tiempo, también se da lo que se ha llamado identificación secundaria. La cual “[...] corresponde a la identificación con tal o cual personaje de la ficción cinematográfica.”⁹¹ Tiene que ver con un efecto estructural en donde el espectador encuentre su lugar adecuado “[...] «soy aquel que ocupa el mismo lugar que yo.»⁹² En los años 90 Giacomo Rizzolati propuso la teoría especular. Y sugiere la existencia de algo llamado neuronas espejo, las cuales se activan al percibir la acción de otros seres humanos⁹³ y gracias a las cuales emerge el fenómeno de la empatía.

A partir de lo cual el investigador Gabriel Sofía sugiere que el espectador se relaciona a los personajes debido a que estas neuronas son activadas al reconocer la acción e intención del actor en la escena. ⁹⁴ Y gracias a este proceso, que da como resultado que el espectador sea capaz de identificarse con los personajes representados en la pantalla, es que se ha generado un profundo compromiso del ser humano a nivel cognitivo con el cine. ⁹⁵

Gracias a que el ser humano es capaz de hacer estos dos reconocimientos, es que el cine no es únicamente una ristra de luces sobre una pantalla de tela, indiferente para quienes se topan con ella. ⁹⁶ Además, con esto es posible sostener que al contrario de lo que plantean las posturas que sostienen que exponerse ante la imagen del cine detiene o limita las actividades de pensamiento. Resulta ser que la información obtenida por este medio tiene la capacidad de generar reacciones y poner en marcha diversos mecanismos con los que el ser humano se relaciona y crea sentido de su mundo. Gracias a lo cual integra lo que interpreta de la imagen cinematográfica al flujo experiencial del espectador.⁹⁷ Ya que relaciona lo que la imagen presenta con su propio contexto de experiencias personales.

Diferencias de la experiencia cinematográfica con la experiencia vivencial

No obstante, también se debe retomar y evidenciar, aunque estos reconocimientos sean posibles, la experiencia cinematográfica no es igual a la **experiencia vivencial**. Rudolph Arnhem en su libro “El cine como arte” propone examinar los elementos básicos del medio cinematográfico y compararlos con las características de lo que percibimos «en realidad» para ver hasta donde difieren uno de otro.⁹⁸ Y propone los siguientes “factores de diferenciación”: La

⁹¹ Santos Zunzunegui. *Pensar la imagen...* 152

⁹² Ibidem 152

⁹³ Sara Perogil. “Neuronas espejo, teatro y cine” *Psyciencia*, 23 de agosto de 2018, <https://www.psyciencia.com/neuronas-espejo-teatro-y-cine/> (consultado el 10 de octubre de 2021)

⁹⁴ Sara Perogil. “Neuronas espejo, teatro y cine”

⁹⁵ Arthur Shimamura, *Psychocinematics: Issues and Directions*. en *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies*, ed. por Arthur Shimamura, (Oxford University Press, 2013), 20

⁹⁶ Diego Lizarazo. *Iconos, figuraciones, sueños*: 147

⁹⁷ Francisco Gómez. *El espectador frente a la pantalla: Percepción identificación y mirada*. (España: Universidad de Valencia, 2000),2

⁹⁸ Rudolph Arnhem. *El cine como arte...* 19

proyección de objetos sólidos sobre una superficie plana; la reducción de una sensación de profundidad y el problema del tamaño absoluto de la imagen; la iluminación y la ausencia de color; el encuadre de la imagen; la ausencia del continuo espacio-tiempo y la carencia de aportes de los otros sentidos.⁹⁹

Estas propuestas llaman la atención porque es evidente se realizaron en un contexto que no corresponde al actual. Hoy en día se han superado algunas condiciones tecnológicas como el color o sonido, e incluso se han introducido otros factores como el efecto 3D. Y aunque con el tiempo su perspectiva fue cambiando, en un inicio estos avances fueron rechazados por Arnheim. Según quien reducían el impacto del cine al acercarlo a la experiencia natural,¹⁰⁰ por lo que se corría riesgo de creer que percibir equivaldría a saber y comprender.¹⁰¹ Pero pese a estos cambios, aún se mantiene otras tantas condiciones que denotan las diferencias de la experiencia vivencial con la experiencia cinematográfica.

Podría decir, que, aunque justamente las antes descritas características que le otorgan cierto grado de credibilidad a la imagen cinematográfica. A su vez son aquellas que representan las diferencias más significativas en cuanto a la forma que tiene el ser humano de experimentar su mundo. Por ejemplo, el movimiento; como se ha mencionado, en el cine uno permanece estático y las imágenes son las encargadas de transmitir la sensación motriz, mientras que en la experiencia vivencial es el espectador quien se desplaza y construye el desfile de imágenes.¹⁰²

Asimismo, el elemento del tiempo es otra de sus divergencias. Debido a que, aunque se plantee que el tiempo es una noción abstracta, que más que contener acontecimientos, está compuesto por ellos mismos en orden que son aprehendidos por nosotros.¹⁰³ Y que la imagen temporalizada que registra un flujo temporal, como la cinematográfica, tiene la capacidad de “embalsamar el tiempo” y preservarlo tal cual es, representando y presentificándonoslo idénticamente.¹⁰⁴ La realidad es que el tiempo fílmico no se exhibe de la misma forma en la que lo experimentamos, es un tiempo reelaborado en el sentido de la expresividad.¹⁰⁵

En él se pueden acortar o alargar los segundos y minutos según los sucesos que se quieran mostrar o enfatizar. Además, en el mundo vivencial, las experiencias se dan en secuencias ininterrumpidas y continuas, sin saltos, interrupciones o cortes temporales.¹⁰⁶ Cosa que no ocurre en la imagen cinematográfica, en donde a pesar de que el espectador no perciba como violentas esas disrupciones, los objetos de percepción aparecen y desaparecen brutalmente, no progresivamente por desvelamiento.¹⁰⁷ Y es justo esta característica la que

⁹⁹ Dudley Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. (Barcelona: Gustavo Gili, 1992) 56

¹⁰⁰ *Ibidem* 57

¹⁰¹ Rudolph Arnheim, *El cine como arte...*153-160

¹⁰² Lucas Peries. *Miradas proyectuales complejidad y representación...*62

¹⁰³ Jaques Aumont. *La imagen...*112

¹⁰⁴ *Ibidem* 260

¹⁰⁵ *Ibidem* 113

¹⁰⁶ Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* 27

¹⁰⁷ Jaques Aumont. *La imagen...*182

permite presentar de manera estratificada mediante diversos planos, representaciones de presentes, pasados y futuros.¹⁰⁸

*“Las imágenes pueden ser exhibidas durante lapsos de la extensión que se prefiera y puedan ser presentadas una al lado de otra incluso si representan periodos de tiempo totalmente diferentes.”*¹⁰⁹ De modo que es posible mostrar el transcurso de horas, días, años en una cantidad limitada de minutos. La dimensión temporal del dispositivo ocurre por el vínculo de la imagen (cuya relación con el tiempo es variable) con el sujeto espectador que a su vez existe también en el tiempo. Por lo que es necesario hacer notar el tiempo perteneciente a la imagen no es el mismo tiempo del espectador.¹¹⁰

Aunque como se ha mencionado antes, las imágenes cinematográficas se han asumido especialmente creíbles. Ya que por sus particularidades cualitativas se ha pensado su distancia psíquica (como también se ha llamado al efecto de ilusión de realidad) como una de las más débiles. Cabe dejar en claro, eso no significa genere fenómenos de credibilidad más fuertes. Simplemente las características de su experiencia suscitan el espectador este más recluso psicológicamente en la imagen.¹¹¹ De modo tal, que las diferencias y limitaciones enunciadas suscitan la imagen cinematográfica sea distinguible del mundo real, pero *“Siempre sea al mismo tiempo una tarjeta postal plana y el escenario de una acción viva.”*¹¹²

Aunque, pese a sus diferencias, es posible establecer ciertos vínculos y desencadenar procesos psicológicos y emocionales que vale la pena destacar. Así, se diría el acercamiento con la imagen cinematográfica aún dentro de sus limitaciones es capaz de generar experiencias y emociones tan verdaderas como los encuentros de la vida real.¹¹³ Al inducirnos a una identificación existencial con el objeto percibido, de manera que se da un intercambio en el que la imagen es referida por su receptor, a su cultura e ideología sin los cuales carece de sentido:¹¹⁴ *“[...] la imagen toma su existencia en mí y yo me instalo en la imagen.”*¹¹⁵

Asimismo, al considerar la imagen cinematográfica no es un duplicado de los hechos factuales, más bien implica la traducción de las características esenciales a las formas y particularidades del medio fílmico. En donde no se busca transmitir datos; y más que reproducir, se busca hacer una interpretación propia.¹¹⁶ Lo cual no sólo le proporcionaría cierto estatus de “arte” según Rudolph Arnheim. Sino al buscar percepciones estéticas y no meras reproducciones o registros, también propiciaría ciertos elementos que exhibe sean más enfatizados y más

¹⁰⁸ Ibidem 185

¹⁰⁹ Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* 30

¹¹⁰ Jaques Aumont. *La imagen...* 171

¹¹¹ Ibidem 118

¹¹² Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* 30

¹¹³ Juhani Pallasmaa. “The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture...” 164

¹¹⁴ Jaques Aumont. *La imagen...* 262

¹¹⁵ Belkis Uluoğlu, Ayhan Enüci, Ali Vatansever. *Design and cinema* (Newcastle: Cambridge Scholar Press, 2006), 5

¹¹⁶ Rodrigo Martínez. *Cine y forma...* 116

detallados. Lo cual se puede referir a lo planteado por Merleau-Ponty respecto a lo que nos muestra el medio cinematográfico:

*El drama cinematográfico es, por así decirlo, más detallado que los encuentros de la vida real: tiene lugar en un mundo que es más exacto que el mundo real. Pero en última instancia, la percepción nos permite comprender el significado del cine. Una película no se piensa; se percibe.*¹¹⁷

Al mencionar es más exacto que el mundo real, quiere decir lo que se muestra en la imagen cinematográfica no es producto de meras casualidades, esta mediado por intencionalidades cuya finalidad es evocar una reacción en su receptor. Además, es prudente proceder cautelosamente con esta cita. Y debo aclarar mencionar las películas no se piensan no quiere decir que no sean capaces de generar razonamiento. Más bien es una forma de tratar de salir del contexto logocentrista¹¹⁸, en donde todo tiene que ser analizado bajo una perspectiva científica o por metodologías estrictas, en el que nos ubicamos.

Y evidenciar existen otro tipo de medios que antes han sido demeritados, como la imagen cinematográfica, que evocan procesos humanos, como la identificación, el autorreconocimiento que inclusive se llevan a cabo inconscientemente. Los cuales son igual de válidos que en la generación de conocimiento y estudio del mundo donde nos desarrollamos. Situación que nos remite a lo planteado por Hans Jaus, perspectiva bajo la cual se considera que la imagen cinematográfica al propiciar la experiencia, conllevaría que como resultado de someterse a su exposición el ser humano, además de estremecerse o gozar, **aprendería algo acerca de sí mismo y de su mundo**. Ya que de ese tipo de encuentros nadie vuelve sin algún tipo de ganancia, también cognoscitiva.¹¹⁹

De modo que habría un alumbramiento experiencial del mundo del que formamos parte. Y al presentar una doble condición, en donde a través de la representación se experimenta lo que es hacer y tener experiencias en el mundo. Propicia el enfrentamiento ante modos de accionar y fenómenos tácitos y desatendidos¹²⁰ que suelen darse por hecho. Ya que somos seres que suelen captar las cosas sin pensar mucho en ello. Este es un planteamiento desde el cual entonces argumentaría la experiencia cinematográfica abriría una posibilidad “[...]de hacerse cargo del contenido experiencial de situaciones que ya se conocen, pero en las que no se es consciente de su significatividad.”¹²¹

Se pensaría entonces que, en conjunto, la experiencia cinematográfica propicia una apreciación distinta, compleja y más evidente en cuanto a su contenido que la experiencia natural y vivencial del mundo factual a la que estamos tan acostumbrados que solemos pasar por alto. Por lo tanto, al entrar en contacto con la imagen cinematográfica, se tendría la facultad de darse

¹¹⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Sense and non-sense*. (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964),58.

¹¹⁸ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 21

¹¹⁹ Hans Robert Jaus. *Pequeña apología de la experiencia estética*. (Barcelona, Paidós), 15

¹²⁰ *Ibidem* 15

¹²¹ *Ibidem* 16

cuenta, evidenciar y hacer notar fenómenos que cuando son experimentados en la cotidianidad, no cuentan con una consciencia o se les presta atención.

Razones por la cuales considero representa un medio fructífero para revisar el tema que le concierne a esta tesis: el **fenómeno de la espacialidad**. Y de esa manera, generar conciencia del modo en que experimentamos y vivimos nuestro propio entorno, así como de la incidencia y el papel de la actividad que tiene el diseño arquitectónico en esa relación ser humano-entornos construidos. Pero para hacer este reconocimiento, es vital preguntarse ¿Qué se entiende por **espacio** en el ámbito cinematográfico? ¿Cómo se manifiesta el **espacio o la espacialidad** en la imagen cinematográfica?

4.3 Aproximación a la experiencia espacial a través de la imagen cinematográfica para cuestionar la perspectiva arquitectónica

Es importante tengamos en cuenta, aunque es relevante asumir las imágenes exhibidas y en la experiencia cinematográfica no sólo son esencia y característicamente distintas a otro tipo de representaciones. También lo que ellas muestran posee una naturaleza distinta a la experiencia que tenemos y experimentamos con el mundo físico-tangible que nos rodea. Pero pensar en ellas únicamente se “[...] constituye sólo una débil reproducción mecánica de la vida real.”¹²² sería una postura bastante limitante y desafortunada. Y el que lo que nos ofrezca no se trate de un calco fiel de la realidad vivencial no quiere decir que no constituya un recurso aportador.

Al contrario, esa diferencia lo convierte en un medio mucho más sugestivo, ya que lo que proporciona no depende de ese supuesto parecido con el mundo que como seres humanos experimentamos. Más bien su valor reside en hacernos ver lo que en esa experiencia natural omitimos y pasamos de largo. Y aunque el reconocer los aspectos que caracterizan a la imagen cinematográfica y la experiencia cinematográfica ha permitido identificar posibilidades, riesgos y límites de recurrir a ella como medio de conocimiento. Aún queda por abordar ¿De qué manera incide o ayuda para la revisión de aspectos arquitectónicos? Más específicamente en la consideración del **espacio** o la **espacialidad**.

De esta manera surgen las siguientes dudas: ¿Cómo se ha tratado y caracterizado el entendimiento del **espacio** desde el ámbito cinematográfico? ¿Qué implicaciones tendría con la imagen cinematográfica? ¿Qué muestra? ¿Qué particularidades resaltan de esta aproximación? ¿Se vinculan de algún modo con el **fenómeno de la espacialidad** antes descrito? Asimismo, en esta revisión he hallado una postura interesante de analizar: la propuesta de que las imágenes cinematográficas realizan **representaciones de mundos posibles**. Pero ¿eso que significa? ¿Se relacionaría de algún modo con el diseño arquitectónico que también pretende mostrar el mundo como posibilidad? ¿Qué implicaciones tendría realizar este reconocimiento en el campo de lo arquitectónico?

¹²² Rudolph Arnheim...*El cine como arte*...35

4.3.1 Distintas asunciones de espacio en la cinematografía

*“Una película sin ninguna orientación espacial es simplemente inimaginable.”*¹²³

Esta sugerente, pero dudosa frase funge como ejemplo para denotar que tal como sucede en el ámbito de lo arquitectónico, existe la creencia de que el **espacio** es un elemento fundamental y esencial para la cinematografía sus imágenes. De hecho, también de manera similar en el campo cinematográfico tampoco se ha podido evitar caer en la indeterminación del término. Pero aun así se ha implicado en su quehacer como si fuese un elemento primordial. A pesar de poder argumentar, que como sucede con la temporalidad, está presente en otros tipos de imágenes y representaciones. Por lo que queda en duda ¿Cómo se ha manejado la idea del **espacio** desde lo cinematográfico? ¿Qué características lo distinguiría de otros medios?

También me he dado cuenta ha sido merecedor de una amplia gama de múltiples adjetivos para tratar de describirlo y determinarlo. Y se ha hablado de **espacio cinematográfico**, **espacio fílmico**, **espacio cinemático**, etc. Los cuáles más que hacer el intento por explicarlo o tratar de distinguir de que se tratan cada uno de ellos, sólo se han empleado para dejar por sentado que hay **espacio** que pertenece al ámbito del cine. Pero en realidad no deja muy en claro en qué consiste o a que trata de aludir.

De modo que queda en duda: ¿Qué se ha entendido como **espacio cinematográfico**?, ¿en qué consiste?, ¿de qué manera se caracteriza? Preguntarse esto además de dar punto de partida para tratar de conocer cómo y para qué aspectos se ha empleado la cuestión del **espacio** en la imagen cinematográfica. Con el propósito de intentar identificar cómo se ha constituido su entendimiento en este ámbito y qué particularidades lo especifican. Al mismo tiempo supone una base para empezar a cuestionar y ligar la condición del **espacio** respecto a dos instancias: el entendido desarrollado por parte de lo arquitectónico, por un lado. Y por otro el reconocimiento del **fenómeno de la experiencia de la espacialidad** en el mundo vivencial.

Aparentemente, así como ha sucedido en el campo del diseño arquitectónico, en el ámbito cinematográfico tampoco ha existido formalidad para tratar la noción de **espacio**. Y se ha convertido en uno de los términos más ambiguos, cuyo uso ha sido abusado en instancias monumentales, al emplearse indiscriminadamente. Pero al situarse en la perspectiva del cine, resulta importante mencionar a través del tiempo se han hablado y propuesto diferentes tipos y clasificaciones de **espacios**.¹²⁴ Como preludeo, para demostrar esta complejidad, planteo la revisión de algunas de las propuestas hechas para abordar la temática del espacio en el ámbito de la cinematografía.

¹²³ Helmut Weihsmann. *Cinetecture*. (Vienna: PSV Verleger, 1995), 55

¹²⁴ Richard Koeck. *Cine-scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. (Abingdon: Routledge, 2013)22

Étienne Souriau en su libro “*La structure de l’Univers Filmique et le Vocabulaire de la Filmologie*”, identifica diversos niveles de la realidad fílmica basándose en la forma en la que supuestamente el espectador puede relacionarse **espacialmente** con una película. Las cuales se han traducido como diferentes **categorías de espacio**. Y aunque aquí no se abordarán todas y cada una de esas distinciones, considero pertinente inspeccionar algunas de ellas.¹²⁵ Especialmente las que encuentran paralelismo con los tres tipos de **espacio de la cinematografía** que años después el director y crítico de cine Eric Rohmer propuso¹²⁶:

- Uno de ellos es el que uno denomina **espacio profílmico** y el otro **espacio arquitectónico**. Que se entiende como las partes del mundo, naturales o fabricadas que cuentan con una existencia objetiva, material y sensible. Se trata del “**espacio físico**” que es captado y después transformado para la película. El lugar que se manipula para dar forma a su trama y que suele ser muy distinto a lo que tenemos acceso como espectadores.
- También señalan la existencia de un **espacio cinematográfico**, también nombrado **pictórico** o de la película al que se reconoce como el dado por la **imagen cinematográfica**. Es aquel que **funciona como representación del mundo** a través de la conjunción de los **espacios físicos** con los **espacios manipulados**. Se aprecia en la película terminada y se construye a partir de “[...] *todas las técnicas, como la edición, que afectan a la película como objeto material.*”¹²⁷
- Así como el **espacio fílmico** o **espacio diegético** que emerge cuando la proyección de la imagen cinematográfica en la pantalla entra en contacto con el espectador y realiza con éste un intercambio dialéctico. Se concibe como el “[...] «**espacio virtual** reconstituido en [el] espíritu [del espectador] con ayuda de los elementos fragmentarios que la película le proporciona»”¹²⁸ Podría identificarse como el que se da a partir de la experiencia cinematográfica.

Recurrir a estas clasificaciones más que buscar apegarse a la creencia de que existen diferentes tipos de **espacios**, tiene como fin señalar hablar de **espacialidad** en el ámbito de la cinematografía implica diversos factores y conlleva más grado de dificultad y complicación de la que en inicio aparenta. Así como aproximarse a las correlaciones existentes en sus distintas facetas

Consecuentemente, llama mi atención, la propuesta de la distinción entre un **espacio externo**, donde emerge la ya descrita experiencia del espectador que ocurre en el mundo natural como parte de la experiencia cinematográfica dada mediante la relación de la imagen cinematográfica con su receptor en determinadas condiciones. Y un **espacio interno** esencialmente distinto, que es representado dentro de los límites bidimensionales de la imagen. Cuestión sobre la que valdría la pena profundizar, y atender ¿Qué muestra la imagen cinematográfica respecto a lo **espacial**?

¹²⁵ Ibidem 22-25

¹²⁶ Jaques Aumont. *La imagen...*242

¹²⁷ W.Buckland. *The cognitive Semiotics of Film*. (Cambridge: Cambridge University, 2000), 85

¹²⁸ Jaques Aumont. *La imagen...*242

4.3.2 El espacio cinematográfico como imagen representativa de un mundo posible

Bajo esta contextualización, y bajo la premisa de un **espacio interno**, asumo a la segunda categoría, que reconoce al **espacio** desde la representación de la imagen cinematográfica como el asunto de interés para continuar con la investigación. A partir de este planteamiento, reconoceríamos éste se trata de una construcción dada por un proceso sintético.¹²⁹ El cuál se construye de manera tal que exista cierto grado de coherencia en lo que la misma imagen muestra. Pero para tratar de entender el término **espacio cinematográfico**¹³⁰ desde esta perspectiva. Resulta pertinente iniciar por afrontar a qué se está refiriendo, para qué se emplea esta denominación y de qué manera se conforma.

Al respecto, María de los Ángeles Martínez García, en su libro “Laberintos narrativos: estudio sobre el **espacio** cinematográfico”, dedica un apartado completo para tratar de esclarecer a que es a lo que refiere la terminología “**espacio cinematográfico.**” En el texto, la autora expone la imagen en movimiento es una de las materias significantes constituyentes del **espacio cinematográfico**. A la cual además se le suman las anotaciones gráficas, el lenguaje verbal, la música y los silencios. Factores de los cuales se vale para presentar y conformar el **contexto en donde ocurren las acciones**.¹³¹ Cuya conjunción da como resultado el contenido de una imagen compuesta por la presentación sincrónica de distintos elementos informacionales¹³²: la imagen cinematográfica.

La cual es una imagen concreta, reducida a determinadas circunstancias, al constituirse por la disposición de dichos componentes. Esta particularidad conllevaría que el **espacio** de la imagen cinematográfica sea considerado como **taxativo**. Esto quiere decir, que es uno y el mismo para todos los individuos ante quienes se muestra al adquirir su condición de imagen de orden material. En otras palabras, se presenta ya conformado ante el espectador, su existencia y configuración no dependen del trabajo imaginativo que éste pueda realizar, como sucede cuando leemos algún libro. Es algo que se nos presenta ya concretado.¹³³

En este mismo libro se menciona que según Seymour Chatman, en el **espacio cinematográfico**, al que describe como “**espacio literal**”, los objetos, dimensiones y relaciones son análogos a los que se encuentran en el mundo factual.¹³⁴ Lo cual significaría a pesar de la creencia de que la imagen cinematográfica tiene como finalidad “[...]la creación de un **mundo posible** completamente divergente al nuestro.”¹³⁵ En realidad, para que lo que en ella se muestra

¹²⁹ Jaques Aumont. *La imagen...*242

¹³⁰ A pesar de no estar de acuerdo totalmente con el término “espacio” por las razones expuestas en el capítulo 2, para evitar complicaciones mayores tomé la decisión de mantener la nomenclatura de “espacio cinematográfico”. Ya que es con el nombre que se le reconoce en las fuentes de consulta originales.

¹³¹ André Gaudreault y Francois Jost *El relato cinematográfico*. (Barcelona: Paidós, 1995), 87

¹³² María Martínez, *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. (España: Gedisa, 1993), 64.

¹³³ Jesús García Jiménez. *Narrativa audiovisual*. (Madrid: Cátedra, 1993), 360

¹³⁴ Seymour Chatman. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. (Madrid: Alfaguara, 1990), 104

¹³⁵ María Martínez, *Laberintos narrativos ...* 65

nos haga sentido, necesita emplear como referencia a los objetos, personas, acciones y circunstancias existentes y a los cuales estamos acostumbrados, en nuestro mundo vivencial. Por lo que recurrir a estos referentes, es lo que le proporcionaría “[...] el carácter descriptivo de la imagen fílmica.”¹³⁶

Como resultado, el **espacio cinematográfico** pasaría a entenderse como una representación de esa **compleja interrelación de factores**. Si recordamos la representación, en una descripción sintética, consiste en la disposición de elementos dispuestos en lugar de los objetos “reales”. Los cuales tienen la facultad de activar el mecanismo perceptivo del ser humano al estar «en lugar de» estos objetos y traerlos al presente. Dicho **espacio** podría considerarse como la totalidad mostrada por la imagen cinematográfica. Y a su vez, asumiría el papel representativo de fungir como intermediario entre el espectador y lo que se quiere presentar ante él.

Aunque, antes de proponer el **espacio cinematográfico** en sí mismo es una representación. Un aspecto importante necesario de tomar en cuenta al hablar de representaciones en lo cinematográfico, es el factor de la ficción. El término ficción proviene del latín *fictus*- inventado, del verbo *fingiere*-fingir, que en sentido figurado refiere a aquello que ha sido modelado, inventado o fingido.¹³⁷ Y se entiende como un acto emergente de la **imaginación**, que permite la existencia de algo que no aparece en una realidad fáctica.¹³⁸

Pero, es prudente mencionar, la ficción se distingue principalmente por las licencias que se toma para llevar a cabo una recreación libre de una situación real conocida.¹³⁹Entonces, como sucede con el llamado **espacio literal**, lo que propone el **espacio cinematográfico** no es algo completamente nuevo. Más bien encuentra sus referencias en los objetos y sujetos del mundo fáctico de hechos y vivencias.

A pesar de que se ha planteado existen películas en donde se persigue que lo presentado muestre una supuesta fidelidad a los hechos verdaderos; por ejemplo, el documental. Vale la pena detenerse a analizar al tratarse de una obra cuya intención es mostrar un acontecimiento específico, y que además esta mediada por la perspectiva subjetiva de un autor, conllevaría en si misma cierto grado de ficción. Ya que se vale de estrategias y recursos técnicos como el guion o el montaje para evidenciar y legitimar lo que exhibe sea tomado como certeza innegable.

Y aunque teóricamente busca adherirse a los hechos fácticos, lo cierto es que es imposible acceder directamente sin ese filtro a lo que efectivamente sucedió. De modo que,

¹³⁶ María del Rosario Neira Piñeiro, *Introducción al discurso narrativo fílmico*. (Madrid. Arco Libros, 2003), 126

¹³⁷ Jordi Bruguera, Assumpta Fluvià “fènyer III.2, 1. Ficción”. *Diccionari etimològic*. (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2004), 388.

¹³⁸ Julián Pérez Porto y Ana Gardey. “Definición de ficción”, *Definicion.de*: <https://definicion.de/ficcion/>

¹³⁹ María Martínez, *Laberintos narrativos...*23

aunque no sea su fin, termina por “[...] *crear una nueva realidad de otra realidad.*”¹⁴⁰ ; lo cual permite reconocer nada es absoluta y totalmente cierto al momento de proyectar y representar.

Reconocer y dar el lugar que tiene la ficción, conllevaría asumir al **espacio cinematográfico** como una representación constituida por la imagen cinematográfica. Entonces, se trata de una “realidad” conformada por elementos imaginarios establecida y propuesta por un autor; lo que la hace diferente de la “realidad” efectiva. Asimismo, la ficcionalización da pie a la constitución de distintos **mundos posibles** o alternativos al que conocemos y en el que nos desarrollamos. De esa manera, el “**espacio**” representado en la imagen cinematográfica, tiene la capacidad de establecer un canal que se ofrece al espectador para que éste pueda acceder a un mundo construido por su misma representación.¹⁴¹

Y permite darnos cuenta que es únicamente a través de esa representación, en su forma material y sensible, que se le permite al receptor acceder a esos **mundos posibles**. Por lo cual, la función de la imagen cinematográfica como representación ficcional ya no sería únicamente ser la imagen de lo ausente. Mediante lo que nos muestra y a través de la naturaleza de la experiencia cinematográfica, permitiría acercarnos de manera peculiar a algo que no se encuentra en nuestro mismo plano físico. Ya que “[...] *«da su presencia al objeto representado de una manera más completa y radical que una representación no ficcional.»*”¹⁴² al mostrar aquello que por sí mismo carece de una existencia más allá de la que le es otorgada por la representación. Es decir, que sólo existe en y por la representación.

Esto me lleva a generar un par de propuestas que pueden ser significativas en la presente investigación. Por un lado, plantear la complejidad del espacio, o mejor dicho de lo **espacial**, es susceptible a ser representada en un medio material mediante el cual se accede a una experiencia más compleja. Lo cual permitiría reconocer la imagen cinematográfica cuenta con potencialidades para ofrecernos una nueva alternativa para revisar como se ha entendido esta temática y pensado la **espacialidad** como interrelación de diferentes elementos, más detallada y cautelosamente. Entonces es necesario tratar de caracterizar, detallar y entender la manera en la que se conforma este **espacio** caracterizado como **cinematográfico**.

A primera impresión, en la imagen cinematográfica, la totalidad mostrada conforma el llamado **espacio interior**, el cual no se reduce a enseñar únicamente a meras cosas. El **espacio cinematográfico** buscaría representar las relaciones existentes entre **objetos y seres humanos**. Por lo que vale la pena revisar como se constituye para concretarse como el contenido de la imagen de cine. A través de preguntarse: **¿cómo se plantea lo espacial mostrado en la imagen cinematográfica?**, ¿por qué se hace de ese modo? ¿qué tan lejana o cercana se encuentra su perspectiva del entendimiento del **fenómeno de la espacialidad** a nivel experiencia?

¹⁴⁰ Pablo Gleason. "Hermenéutica cinematográfica hacia una interpretación del cine documental" (conferencia presentada en el "XV Coloquio de Hermenéutica Analógica", CDMX: UNAM, 25 septiembre 2019)

¹⁴¹ María Martínez, *Laberintos narrativos*. ...23, 27,28, 30

¹⁴² *Ibidem* 29

Además, si asumimos al **espacio cinematográfico** como un tipo de representación ¿Podría ser a partir de esa propuesta que encuentre su relación con el asunto del diseño arquitectónico? Lo cual en consecuencia lleva a preguntarme ¿Qué diferencias o similitudes tiene la imagen cinematográfica en su forma de tratar la noción de **espacio** respecto a la concepción tradicional arquitectónica donde se asume de forma objetual y material?

Un factor importante a retomar es que el producto resultado de la actividad del diseño arquitectónico se conforma de imágenes documentales proyectivo-intencionales. Las cuáles, tal como sucede con la imagen cinematográfica, muestran algo que en ese momento únicamente existe a nivel de representación. Y en donde además existe cierta intencionalidad y expectativa respecto a cómo se relacionará el ser humano habitador con la propuesta hecha por el arquitecto.

Entonces, si tanto la imagen cinematográfica como la imagen producto de la actividad del diseño arquitectónico tienen la finalidad de representar y plantearnos **mundos posibles** y alternativos, queda en duda ¿Qué tan exitosa es la imagen arquitectónica en lograr ese cometido y mostrarnos el **mundo posible** imaginado y proyectado por el arquitecto? Aunque es justo aclarar existe una diferencia circunstancial entre ellas. Ya que el propósito de las imágenes derivadas de las acciones del diseño arquitectónico difiere del de las cinematográficas al formar parte de un proceso productivo donde se busca concretar materialmente ese mundo propuesto.

Además, el medio arquitectónico, una vez concretada la fase de materialización se sirve de otra clase imágenes para mostrar el resultado obtenido, es decir el objeto edificado. Pero ¿Realmente en las representaciones del diseño arquitectónico se denota y evidencia la propuesta de dicho **mundo posible**? También, abre la puerta a pensar a partir de la propuesta de que el contenido de la imagen cinematográfica es lo **espacial** como representación de un **mundo posible** ¿ésta podría fungir como intermediaria para revisar y contrastar el entendimiento objetual que se tiene acerca del **espacio** en el campo disciplinar del diseño arquitectónico?

De forma tal que con base en ello podamos detectar que tan cerca o lejos se encuentran las imágenes de ambos ámbitos de mostrar la **experiencia de la espacialidad** como el fenómeno vivencial que es. Pero antes para llevar esto a cabo, resulta elemental atender y examinar más a fondo el modo en el que se pensó, conformado y constituido el espacio cinematográfico.

La funcionalidad del espacio cinematográfico y su cercanía al fenómeno de la espacialidad

En la indagación para entender se conforma ese **espacio interno** del filme, encontré una postura que vale la pena revisar. Donde se ha propuesto el **espacio cinematográfico** a su vez cumple con una serie de diferentes **funciones fundamentales**.¹⁴³ Con el propósito de que la imagen cinematográfica genere el impacto deseado en el ser humano receptor. Aunque cabe mencionar esta clasificación no significa que en una película exista sólo una de las categorías. Más bien es

¹⁴³ Ibidem 66

una forma de ordenar la complejidad de los elementos que intervienen y se necesitan tomar en cuenta para la construcción del **espacio cinematográfico** como representación.

En primer lugar, se encuentra la **función estructural organizadora**. La cual considera al **espacio** como un fenómeno de la morfología narrativa de la obra. Por lo tanto, se toma como principio organizador cuyo objetivo es dar estructura y sentido a lo que se presenta. De manera que la sintaxis de filme sea armada con cierto grado de lógica, que permita el espectador entienda claramente lo que se quiere mostrar.¹⁴⁴

También se encuentra la **función de consecución de la verosimilitud**. La cuál se deriva de la función anterior y consiste en contextualizar en lugar y tiempo las acciones dentro de un marco histórico geográfico. De modo que tanto los personajes como objetos sean dispuestos en un entorno concreto y coherente con contenido del filme. En ese sentido su aporte lo hace al generar la ilusión de verosimilitud al aportarnos el nivel de información suficiente para identificar y asumir cierto nivel de realismo que le proporcione cierto grado de credibilidad.¹⁴⁵

Posteriormente, se encuentran tanto la **función de caracterización de los personajes**, donde la **caracterización del espacio** se interrelaciona fuertemente con los personajes del filme. Tanto así que el **espacio cinematográfico** “[...] cobra entidad en función de su interrelación con los personajes, sin personajes el **espacio** carece de relieve y sin una relación estrecha, aparece como mero marco.”¹⁴⁶ Lo cual sugiere una significación recíproca entre **espacio cinematográfico**-personaje. Así como la **función metonímica**, que está fuertemente relacionada a la caracterización de los personajes. Bajo la propuesta de que dicho **espacio** nunca es indiferente al personaje: “[...] el **espacio** refleja, aclara o justifica el estado anímico del personaje”¹⁴⁷ De modo tal, que ambos se construyen paralelamente.¹⁴⁸

Y, por último, se encuentra la **función simbólica**. Donde el **espacio cinematográfico** se semiotiza y la **construcción espacial** se presenta como representación simbólica del mundo. Ya que, por ejemplo, la disposición de los entornos no sólo contribuye a caracterizar a los personajes, también a establecer aspectos de su psicología o conducta. Y permite al **espacio cinematográfico** fungir como exponente de relaciones ideológicas y psicológicas. Que permite ver no sólo qué es lo que sucede, sino cómo sucede.¹⁴⁹ Es lo que permite, por ejemplo, que la idea de interior pueda significar reclusión o protección, dependiendo del contexto.

Sugerir en una película se requiere el **espacio cinematográfico** cumpla con estas funciones para presentarse y percibirse adecuadamente por el espectador. Denota se requiere concordancia y correspondencia entre diversos componentes. Lo cual remite al concepto *mise-en-scene* o “puesta en escena”. El cual, pese a ser un término que en su origen refería a la

¹⁴⁴ Ibidem 66

¹⁴⁵ Ibidem 67

¹⁴⁶ José. Sánchez Noriega. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (Barcelona: Paidós, 2000), 111

¹⁴⁷ Antonio Garrido Domínguez. *El texto narrativo*. (Madrid: Síntesis, 1996), 211

¹⁴⁸ María Martínez, *Laberintos narrativos...* 67

¹⁴⁹ Ibidem 67

disposición de escenografías y propiedades escénicas en una obra de teatro, en 1950 en la revista “Cahiers du Cinema” fue trasladado a la producción cinematográfica.

El cuál actualmente hace referencia a todo lo que compone la presentación visual de una escena: locación, set, decoraciones, proporciones, escala, luz, color, sonido, movimiento, objetos de utilería, acciones, actores, maquillaje, vestuario; incluso guion y diálogos.¹⁵⁰ Lo cuál en conjunto conforma un ambiente de acuerdo a la temática del filme. Entonces el **espacio cinematográfico** sería todo ese conglomerado de elementos interrelacionados entre sí para conformar una unidad representativa.

Al mismo tiempo, llama mi atención la consideración que aparentemente tiene la perspectiva cinematográfica respecto a los personajes representados. Donde se dice ciertos entornos corresponden a sus cualidades físicas o psicológicas. Lo que permite los objetos adquieran nuevos caracteres y significados. Razón por la cual lo que representa el **espacio pictórico** de una película se trata más de una interpretación, que de una cualidad física.¹⁵¹ Desde ese punto de vista surge un paralelismo respecto al papel que tiene el ser humano en el **fenómeno de la espacialidad**.

Ya que, así como sucede en el séptimo arte, donde **no se puede separar al personaje de su medio**, ni de todo lo que lo rodea. Los objetos que usa, las habitaciones donde vive, forman parte de él y su personalidad.¹⁵² De forma similar, en la **experiencia vivencial de la espacialidad**:

*[...] el **espacio concreto** del hombre tiene que ser caracterizado en su totalidad, incluidos los acontecimientos importantes experimentados en su interior. Por la particular calidad de ese **espacio**, su disposición y orden reflejan y expresan al sujeto que los experimenta y que reside en ellos. ¹⁵³*

Una vez hecho ese reconocimiento, me permito plantear entre el **fenómeno de la espacialidad** y la manera en la que el entendido del **espacio** se ha manejado en la imagen cinematográfica (**el espacio cinematográfico**) existe una especie de cercanía. Pero aún queda pendiente por plantear ¿Cómo aproximarse a lo arquitectónico mediante la imagen cinematográfica? ¿En qué manera ayuda este medio para el reconocimiento de dicha relación ser humano-**espacialidad**? ¿Qué diferencias o similitudes tiene respecto a la concepción de **espacio** en el ámbito arquitectónico?

¹⁵⁰“Mise-en-scène – Everything You Need to Know” NFI, <https://www.nfi.edu/mise-en-scene/> (consultado el 29 de septiembre de 2021)

¹⁵¹ Seçkin kutucu, *Transformation of meaning of architectural space in cinema: the cases of “Gattaca” and “Truman show*, (Izmir: Izmir Institute of Technology, 2005) 23

¹⁵² Guillermo Pérez La Rotta. *Génesis y sentido de la ilusión fílmica* (Bogotá: Siglo del hombre, 2003) 81

¹⁵³ Otto Friedrich Bollnow. *Hombre y espacio* (Barcelona: Labor, 1970) citado en Christian Norberg Schulz. *Existencia, espacio y arquitectura*. (Barcelona: Editorial Blume), 18

4.3.3 La experiencia con la imagen cinematográfica como medio para entender la relación ser humano-espacialidad

Hasta ahora he planteado la propuesta de que gracias a sus particularidades la imagen cinematográfica representa un medio de conocimiento plausible para repensar los entendidos de la noción de lo **espacial** en el ámbito arquitectónico. Debido a que desde su perspectiva se han desarrollado acepciones y entendimientos propios acerca del **espacio**. Los cuales corren el riesgo de decir se encuentran más cercanas y presentan cierta convergencia con el **fenómeno de la espacialidad** al mostrarnos un sistema de correlaciones humano-objeto. Pero, ¿De qué manera la imagen cinematográfica nos ayudaría a entender esta relación ser humano-**espacialidad**?

En primera instancia, podemos considerar a las imágenes cinematográficas como una representación a nivel fenomenológico¹⁵⁴. Si son entendidas como la consciencia de la evocación existencialmente ligada a lo que busca representar.¹⁵⁵ Si consideramos todo lo anteriormente planteado respecto a las referencias que toma para construirse, podría decirse en el cine, y más específicamente a través de su imagen, se exponen los fenómenos del mundo¹⁵⁶. Y entre esos fenómenos también se encontraría la **espacialidad** misma. De hecho, se ha llegado a afirmar “La imagen cinematográfica puede vaciarse de todas las realidades excepto una: la del **espacio**”¹⁵⁷.

Esto cobraría sentido al tomar en cuenta lo planteado por Merleau-Ponty: “La constitución de un nivel **espacial** no es más que uno de los medios de la constitución de un mundo pleno”¹⁵⁸. Es decir, la experiencia de la **espacialidad** es una forma de entender y concebir el mundo intersubjetivamente. Intersubjetividad en donde lo **espacial** estaría presente en todos los ámbitos de la vida humana. Dado que el hombre se configura en el **espacio** y el **espacio** hace parte de él. Lo cual también coincide con la propuesta de este mismo autor de que lo interno y lo externo están entrelazados y fusionados: “El mundo está completamente dentro de mí y yo estoy completamente fuera de mí.”¹⁵⁹

Por tanto, la imagen cinematográfica al representar los fenómenos del mundo vivido, y a su vez al éste ser constituido **espacialmente**, conllevaría la dimensión de lo **espacial** sea necesaria para concretar su configuración.¹⁶⁰ En otras palabras para su representación requiere valerse de referencias del mundo real donde la **espacialidad** es ineludible para el ser humano. Pero ante estos planteamientos, es necesario hacer una advertencia, y proceder con precaución

¹⁵⁴ Lourdes Esqueda “El cine como espejo diferido: el concepto de transferencia en André Bazin y Stanley Cavell.” *Palabra Clave*. Vol.22 n°3 (julio de 2019): 17, consultado el 18 de junio de 2021, <https://www.redalyc.org/journal/649/64961259004/html/>

¹⁵⁵ Edmund Husserl, *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. (Madrid, España: Trotta, 2002)

¹⁵⁶ Lourdes Esqueda “El cine como espejo diferido ...”20

¹⁵⁷ André Bazin ¿Qué es el cine? ...123

¹⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*. (Barcelona: Planeta. Agostini,1993)265

¹⁵⁹ Juhani Pallasmaa. “The Existential Image... 174

¹⁶⁰ María de los Ángeles Quintero. “El espacio en el cine” (tesis de grado, Pontificia Universidad Javierana,2011),2

ante ellos. Ya que, pese a que se ha pensado a la pantalla del cine como una “ventana abierta al mundo”,¹⁶¹ y se haya llegado a creer que:

*[...] la impresión de analogía con **el espacio** real que produce la imagen fílmica es tan poderosa que llega normalmente, a hacernos olvidar, no solo el carácter plano de la imagen [...] también que más allá del cuadro ya no hay imagen [...] el cuadro se percibe como la única parte visible de un **espacio** más amplio que existe sin duda a su alrededor.*¹⁶²

Es de vital importancia no olvidar el espectador al encontrarse con la imagen cinematográfica tiene la capacidad de distinguir entre la **espacialidad** que percibe a través de la pantalla de la espacialidad proveniente de su propiocepción.¹⁶³ Cuando entra en contacto con ella no sólo percibe ese **espacio representado**, también se da cuenta de la superficie de la misma imagen. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta existe esa diferenciación, así como la conciencia de que en realidad estamos hablando de dos tipos de **espacialidades**. Una que se vive en el sitio donde se presenta la película y ocurre la experiencia cinematográfica y otra representada en la imagen cinematográfica.

Debemos recordar que cuando miramos una imagen entramos en contacto desde la **espacialidad real** de nuestro universo cotidiano con una **espacialidad** cuya naturaleza es distinta: la de su propia superficie. De forma tal que la superficie de la imagen exhibe una **espacialidad representada**. La cuál es tridimensional, ficticia e imaginaria, pero que refiere a la **experiencia espacial real** por algunos indicios de analogía.¹⁶⁴ En otras palabras, no utiliza lo espacial ni tiempo real, sino que se vale de esa superficie plana. Se trata de una abstracción que al final no da literalmente la impresión de realidad.¹⁶⁵

Pese a ello, la imagen cinematográfica presenta cualidades distintivas que le ayuden a que su impresión y la experiencia con ella sea suficientemente significativa, a pesar de mostrarse en las limitaciones que su misma naturaleza le confiere. Lo cual es posible debido a la relevancia que sobre lo **espacial** tienen tanto la percepción visual como la «háptica»; la cual se refiere al tacto y los movimientos del cuerpo. Ambas facultades, especialmente la segunda, permite el acceso a «nuestro sentido del **espacio**».¹⁶⁶ Así, una de sus características más importantes es la sensación de movilidad, aunque el espectador se encuentre en estado estático.

Esto se debe a que el movimiento constituye un factor elemental para la **espacialidad**. Ya que el ser humano se encuentra sujeto a la condición motriz de su corporalidad para percibir y generar relaciones **espaciales** con lo que le rodea. Gracias al movimiento, la imagen

¹⁶¹ Jaques Aumont. *La imagen...*236

¹⁶² Jaques Aumont, Michel Marie. *Diccionario teórico y crítico del cine*. (Argentina: La Marca. 1996) en María de los Ángeles Quintero. "El espacio en el cine"

¹⁶³ Jaques Aumont. *La imagen...* 145, 182

¹⁶⁴ *Ibidem* 144, 145

¹⁶⁵ Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* ...27

¹⁶⁶ Jaques Aumont. *La imagen...*224

cinematográfica ofrecería una **vivencia de la espacialidad**.¹⁶⁷ La imagen cinematográfica se manifiesta a través de diferentes elementos y acciones en diferentes partes y planos de la pantalla. Lo cual además propicia que visualmente se aprecie mejor y más claramente la **espacialidad** en función de su ocupación por un cuerpo humano en movimiento.¹⁶⁸

Además, también denota su fenomenología al mostrar desde múltiples y cambiantes incidentes, hasta momentos insustanciales. Ambos eventos caracterizan al entorno físico en donde se desenvuelven. Situación que presenta cierta similitud y correspondencia con la experiencia viva y activa de la **espacialidad** antes descrita por Merleau-Ponty. Razón por la cual creo el **fenómeno de la espacialidad** en su complejidad se manifiesta como representación. Pero a su vez se convierte en un aspecto consustancial de toda la experiencia cinematográfica¹⁶⁹

Es así que la imagen cinematográfica mediante el movimiento tendría la facultad de proporcionar a su espectador una corporalidad lo suficientemente verosímil. La cual como acabo de mencionar, constituye un factor esencial para tratar la cuestión de la **espacialidad**. Asimismo, si consideramos “[...]el **espacio** experiencial, háptico y motor evoca poderosas **experiencias cinestésicas**.”¹⁷⁰ Da lugar a pensar que tanto en la imagen cinematográfica como en la experiencia con el entorno construido producto del diseño arquitectónico, implicaría una manera cinestésica de experimentar la **espacialidad**. A pesar de que a diferencia de lo que muestra el cine en la vida real la forma de experimentar se da en secuencias **espacio**-temporales continuas.

Razón por la cual, encontramos mediante la unión movimiento-temporalidad lógica de diversas escenas se concreta uno de los propósitos del filme: proporcionar la descripción y caracterización de determinadas acciones: “**Si el espacio se representa, es, pues, siempre, como espacio de una acción, al menos virtual: como espacio de una puesta en escena.**”¹⁷¹ Ante esta perspectiva, vale la pena ahondar un poco en una de las muchas acepciones de la noción escena. La cual puede usarse para designar la **experiencia espacial real**, es decir el área de actuación. Lo que en la imagen cinematográfica conforma el sitio imaginario en donde se desarrolla la acción.¹⁷²

Así, la escena se convierte en un aspecto importante, e implica “[...] que no hay representación **espacial** sin representación de una **acción**, sin diégesis.”¹⁷³ Y al mismo tiempo presenta cierta correlación con lo que se ha denominado escenografía. La cual según Jean Louis Schefer se aboca a la representación de los lugares, pero con la particularidad de incluir las relaciones entre personajes y la “arquitectura”, es decir el objeto materializado.¹⁷⁴ De modo que el aspecto **espacial** emergente de la escenificación queda sujeta a esa escenografía, a esos **sitios**,

¹⁶⁷ Sergio Aguilera Vifa. “El cine y la nueva ontología de la imagen. Merleau-Ponty, Bergson y Deleuze” (trabajo final de master. Facultad de filosofía. UNED. Madrid, 2013), 9

¹⁶⁸ Jaques Aumont. *La imagen...*224

¹⁶⁹ Graham Cairns. *La visión espacial del cine...* 251

¹⁷⁰ Juhani Pallasmaa. “The Existential Image” 164

¹⁷¹ Jaques Aumont. *La imagen...*241

¹⁷² *Ibidem* 241

¹⁷³ *Ibidem* 241

¹⁷⁴ *Ibidem* 242

acciones y sujetos representados. Por lo tanto, en la **representación cinematográfica, el hombre se presenta siempre como inseparable a su ambiente.**¹⁷⁵

Aunque hasta este momento he señalado el modo en cómo se presenta la **espacialidad** dentro de los límites materiales de la imagen cinematográfica. Con el fin de mostrar la riqueza que tiene este medio, también sería adecuado referir a la manera en la que el espectador experimenta a través de la experiencia cinematográfica la **espacialidad** presentada ante él en forma de representación. Para realizar esto encuentro viable referir al historiador del arte Pierre Francastel. Para quién el “**espacio**” es una experiencia propiamente humana. Y retoma el término topología usualmente usado en matemáticas que refiere al estudio de las relaciones **espaciales** para trasladarlo a la aprehensión que el ser humano hace de la **espacialidad**.

Según esta perspectiva aprendemos el reconocimiento **espacial** progresivamente. Por lo tanto, antes de tener una visión global vamos conociendo la **espacialidad** a través de relaciones de vecindad cercana. Para llevar esto a cabo recurrimos a relacionar lo que nos rodea mediante referencias como “al lado”, “alrededor”, “dentro de”.¹⁷⁶ Además, esta manera primigenia de relacionarnos con nuestro entorno no desaparece nunca. Dicho planteamiento se relaciona con la idea de que la **espacialidad** percibida mediante la experiencia cinematográfica se identifica con la noción del **centramiento subjetivo** propuesta por Rudolph Arnheim.

Este autor se basa en “[...]la idea de que el espectador tiene una concepción centrada en el sujeto del **espacio** que lo rodea.”¹⁷⁷ Lo cual implica un efecto en la forma de percibir la imagen cinematográfica, y significa dejar de describir el **espacio representativo** a partir de la objetiva geometría cartesiana, y dar paso a una “geometría subjetiva de coordenadas polares” “[...]definidas por un centro, el sujeto que mira, dos coordenadas angulares que sitúen la dirección mirada en relación con ese centro, horizontal y verticalmente, y una tercera coordenada que es la distancia desde el objeto mirado al centro.”¹⁷⁸

Estos aspectos sirven de base para proponer algunos aspectos relevantes en la revisión de la relación del **fenómeno de la espacialidad** con el ser humano. Por un lado, involucrar el factor del hombre quien lleva a cabo diferentes acciones y se referencia con lo que le rodea, deja a pensar en cualquier acontecimiento que se suscite está presente la existencia de una **dimensión espacial**. Mientras por el otro, la imagen cinematográfica y la experiencia que evoca en su espectador potencializa y evidencia más claramente la complejidad de las interacciones por las que acontece la **espacialidad**.

Por lo tanto, sería más sensato procediéramos con precaución y seamos suficientemente sensatos para considerar que cuando hablamos de **espacio** o lo **espacial** no nos referimos a un recipiente o contenedor donde se enmarcan estos acontecimientos. Sino que, más bien indica la

¹⁷⁵ Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* 133

¹⁷⁶ Jaques Aumont. *La imagen...* 146

¹⁷⁷ Ibidem 99

¹⁷⁸ Ibidem 99

correlación intersubjetiva del hombre y su entorno. Los cuales en conjunto hacen posible se dé el **fenómeno vivencial de la espacialidad**.

Al considerar todo esto, planteo que aproximarse tanto a la imagen cinematográfica, como a la experiencia que es capaz de generar en su espectador, da lugar a que aquello que usualmente aprehendemos de manera inconsciente, como sucede con la **espacialidad**, ahora podamos explorarlo de forma consciente.¹⁷⁹ Y al mismo tiempo deja en manifiesto la transactiva relación que tenemos con el entorno no tiene que ver con la concepción abstracta del **espacio**, sino con la **experiencia de la espacialidad**. Por ende, la cinematografía representa un vasto medio para “[...]revelar o hacer explícito ciertas características fundamentales que marcan nuestro comercio con el mundo.”¹⁸⁰

¹⁷⁹ Aurora Galán. “Cine, Arquitectura Y Representación”, EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica. n°10. (2005)111. <https://doi.org/10.4995/ega.2005.10336>

¹⁸⁰ Julio Becerra. “Aprehensión tácita y proposición ontológica: el cine según Merleau-Ponty” en *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de cine y audiovisual*, n°12, (2015) 2.

Mientras que sobre el eje de la representación imaginario-material, su ubicación posee una propensión más allá de la mitad del eje hacia lo material. Debido a que se trata de una representación que recurre a soportes materiales para poder manifestarse y ser percibida. Al presentarse física, tangible y taxativamente ante sus espectadores y exhibir una unidad que ya está conformada ante ellos. Aunque, pese a esto mantiene un grado considerable de subjetividad. Esto, sobre todo, gracias a la experiencia que es capaz de propiciar en el ser humano. Así como los procesos que pone en marcha en quien entre en contacto con ella, como serían la imaginación y la interpretación.

En resumen, al tomar en cuenta dichas condiciones, diría la imagen cinematográfica dentro del Cuadrante de la Representación se localiza en el subcuadrante de la representación temporal-material. Con base en este reconocimiento se abre la posibilidad a cuestionar: ¿Qué tan cerca o lejos se encuentra la imagen cinematográfica de la **experiencia vivencial de la espacialidad**? ¿Y de la imagen intencional del diseño arquitectónico? ¿A qué conclusiones nos permite llegar estos reconocimientos? De modo que podamos constatar, si como parece ser a primera vista la representación cinematográfica es más cercana a mostrarnos **el fenómeno vivencial de la espacialidad**, que la imagen proveniente del ámbito del diseño arquitectónico.

Índice de imágenes

- Imagen 1. El cine se originó en 1895 como obra de los hermanos Lumière. *Lumière Brothers advertisement*, SSPL/National Media Museum. 1896. 150
- Imagen 2. Las primeras proyecciones cinematográficas representaban la vida cotidiana. Auguste y Louis Lumière 150
- Imagen 3. Poelzing estuvo a cargo del montaje Fílmico Golem. *Der Golem: wie er in die Welt kam*. Hans Poelzig. 1920 151
- Imagen 4. Novuel diseño la Torre Mediapark. *Köln Turm im Mediapark*. F.K. photography.. 155
- Imagen 5. Screenplays: Psycho, fade in, fade out. Bernard Tschumi. 1978..... 157
- Imagen 6. *The Manhattan Transcripts Project. episode 4: THE Block*. Bernard Tschumi. 1980-81 158
- Imagen 7. Parc de la villete. [Timeout.com/ Trevor. patt](http://Timeout.com/)..... 158
- Imagen 8. En el parque coexisten tres sistemas: de puntos, de líneas y de superficies. *Axonometría Parc de la Villette*. Bernard Tschumi. 1982..... 159
- Imagen 9. La casa de la familia park llamó la atención de los arquitectos. *Parasite*. Bong Joon-ho. 2019 161
- Imagen 10. Plano digital de la casa de parasite. NEON+CJ Entertainment 162
- Imagen 11. La casa, el semisótano y el bunker de parasite se han pensado como "espacios que comunican y significan." *Parasite*. Bong Joon-Ho. 2019..... 163
- Imagen 12. Esquema del realismo como gradiente de realidad en la representación y la ilusión como la realidad suficiente para ser creíble. Elaboración Karla Pérez..... 172
- Imagen 13. Esquema para explicar la percepción de la ilusión de la representación del mundo de hecho se lleva a cabo en el mundo fáctico experiencial. Elaboración Karla Pérez 174
- Imagen 14. La exhibición cinematográfica presenta condiciones específicas que influyen en la percepción. de la imagen cinematográfica. ElPaís.com..... 174
- Imagen 15. Ubicación de la imagen cinematográfica en el cuadrante de la representación y su cercanía en cuanto a la experiencia espacial vivencial. Fernando Zamora, intervención por Karla Pérez..... 196

5

**Repensar la noción de lo espacial
arquitectónico a través del estudio
de la representación de la
experiencia espacial vivencial en la
imagen cinematográfica**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

5.1 Impacto del entendimiento espacial fenomenológico en el campo del diseño arquitectónico representado en la imagen cinematográfica

- 3.1.1 La probable incidencia de la espacialidad fenomenológica en el campo del diseño arquitectónico
- 3.1.2 Deficiencias de la representación de la espacialidad en la imagen arquitectónica y los posibles aportes de la imagen cinematográfica

5.2 Contraste entre la experiencia espacial en la imagen cinematográfica y la noción del espacio persistente en la imagen arquitectónica (A Star is Born-Nocturnal Animals)

5.3 Cotejo de la proximidad de las imágenes cinematográfica y proyectivo-intencionales respecto a la Experiencia Espacial Vivencial en el Cuadrante de Representación

5.4 Reflexiones finales

Capítulo 5. Repensar la noción de lo espacial arquitectónico a través del estudio de la representación de la experiencia espacial vivencial en la imagen cinematográfica

Este último capítulo asume el reto de dar cierre al trabajo de investigación. Y si bien es importante reconocer aún queda mucho por explorar y cuestionar acerca de las temáticas expuestas; pienso es necesario exponer los resultados obtenidos después de dos años del ejercicio constante de reflexionar acerca de la noción del **espacio** en el campo del diseño arquitectónico. Innegablemente, durante el proceso de investigación y cómo se ha manifestado en este documento surgieron numerosas dudas. De forma inevitable, una de las primeras fue **¿Qué es el espacio?** Pero, conforme más indagaba, pude detectar esa no era la pregunta principal que se buscaba responder.

Ante estas instancias, considero pertinente reiterar una vez más que la finalidad que busco con la presente investigación se encuentra lejos de querer llegar a un entendido concreto generalizado o mejor dicho a una definición específica de **espacio**. Más bien tuvo como objetivo principal poner en duda y criticar las diversas creencias dogmáticas adoptadas irreflexiva e irracionalmente en el campo de conocimiento del diseño arquitectónico acerca de dicho término. Ya que como he buscado mostrar, en diversas posturas, desde lo mediático, hasta lo académico, se ha adoptado la aparentemente irrefutable idea de que los arquitectos tenemos o desarrollamos cierta autoridad sobre él, y por lo tanto poseemos la habilidad de manejarlo, manipularlo y ¿por qué no?, hasta diseñarlo.

Pero al indagar con más profundidad respecto al empleo de la noción de **espacio** y darme cuenta no existe un verdadero entendimiento al respecto. Los supuestos que estructuraron mi formación como arquitecta comenzaron a tambalearse. Y dieron paso a otra serie de preguntas: ¿El **espacio** es realmente algo que puede ser diseñado?, si no es así ¿Entonces que es lo que hace o diseña el arquitecto? y ¿Qué tendría que ver eso del **espacio** con el diseño arquitectónico? Los capítulos anteriores se han encargado de construir criterios propios para atender estas preguntas. Y si bien, lo que en el presente documento expongo no son verdades absolutas y son posturas altamente revisables. Éstas buscan basarse en sustentos más sólidos que únicamente los dichos y creencias del propio gremio, como se hace por lo general en la actualidad.

En la construcción de esta tesis se identifican algunos ejes temáticos importantes que construyen su argumentación. Indagar en ellos ha sido esencial para llegar a las conclusiones de este apartado. Por un lado, se encuentra el reconocimiento del **fenómeno de la espacialidad**, de sus elementos y cómo se suscita, lo cual permite ir más allá de la abstracta noción de **espacio**. Por otro lado, también se abordó el tema del **diseño arquitectónico**. Y se desarrolló una postura

basada en el reconocimiento de algunos de sus aspectos, como: su sitio en el contexto socio-productivo, las actividades que realiza y el papel a desempeñar por parte del arquitecto al imaginar, proyectar y graficar las imágenes de los objetos a conformar el ambiente humano habitado.

También fue relevante el aporte y la perspectiva que ofrece la **imagen cinematográfica**, sus naturaleza, características y modo de afrontar la espacialidad como recurso para someter a escrutinio las asunciones desarrolladas por el propio campo de conocimiento. Para englobar todo encontré el tema de la **imagen**, además de constituir la base que permite estructurar y relacionar dichas cuestiones, además aporta un punto de vista valioso y diferente a lo que estamos acostumbrados. Y contrario a lo que se cree, es un medio de conocimiento valioso. El cual incide en la forma que tenemos de entender y conformar el mundo que nos rodea e incluso a nosotros mismos.

De modo que, con la profundización en estas temáticas y su interacción entre sí, tengo como objetivo dar respuesta a la pregunta planteada desde el primer capítulo: **¿Es posible repensar la noción de lo espacial arquitectónico a través del estudio de la experiencia humana en la cinematografía?** Además ¿Por qué sería relevante atender esta pregunta en el campo de conocimiento del diseño arquitectónico? ¿Qué efectos o implicaciones tendría en este ámbito ese repensar la noción de lo **espacial**?

5.1 Impacto del entendimiento espacial fenomenológico en el campo del diseño arquitectónico representado en la imagen cinematográfica

En el capítulo anterior mencioné se han desarrollado diversas propuestas para intentar establecer una correspondencia entre el ámbito arquitectónico y el cinematográfico. Muchas de ellas buscan justificarse bajo el mito de que ambos tienen que ver con cierta capacidad de “manejo del **espacio**.” Y aunque ya se ha demostrado que eso no es así, y no supone la razón para acercarse este campo para abordar lo **espacial arquitectónico**. Entre estas posturas resalta una que pese a presentar aspectos y suposiciones suficientemente cuestionables para no afianzar en ellas la argumentación de esta tesis, por lo que se debe proceder ante ésta con cautela. Encuentro expone aspectos que valdría la pena explorar.

Ésta se trata de la aproximación realizada por el arquitecto Juhani Pallasmaa en su libro titulado “*The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*.” En el cual coincidentemente aborda las temáticas circunstanciales que se manejan en la presente investigación: la arquitectura, el cine, la imagen y el **espacio**. En dicho texto uno de sus postulados principales sostiene que tanto en el séptimo arte como en la arquitectura se articula, es decir, se definen las dimensiones y la esencia de lo que denomina como “**espacio existencial**.”¹ Concepto que es una de sus aportaciones más relevantes y al que también nombra como “**espacio vivido**.”

El cual es resultado de un “**espacio externo**” y un “**espacio mental interno**”: “[...]Al experimentar el **espacio vivido**, la memoria y el sueño, el miedo y el deseo, el valor y el significado, se fusionan con la percepción real [...] está inseparablemente integrado con la situación de vida concurrente del sujeto”.² Y aunque el objeto arquitectónico se constituye en el mundo material, gracias a la consideración del **espacio vivido**, el cual trasciende los límites de la física por su estructura independiente de lo tangible y más parecida a la del sueño o inconsciente, que la arquitectura puede “domesticar” el **espacio euclidiano** sin sentido. Y así conferirle significado existencial que lo haga viable para ser habitado por el humano.³

Sin embargo, este planteamiento conlleva consigo demasiados sesgos y traspiés. Por ejemplo, si bien cine y arquitectura han manifestado interés por el tema de lo **espacial**, su labor **NO** es ni domesticar o dar significado al **espacio** para el acontecer humano. Lo cual demuestra que Pallasmaa sigue instalado en la equivocada perspectiva que asume al arquitecto como ente capaz de “crear” o “modificarlo”. Otro de los aspectos a desmitificar es que la condición del

¹ Juhani Pallasmaa. Space, Lived Space in Architecture and Cinema. 2000. Recuperado el 25 de noviembre de 2019 de https://www.ucalgary.ca/uofc/faculties/EV/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html

² Ibidem

³ Juhani Pallasmaa. “The Existential Image...” 158

espacio interior o subjetivo no se reduce únicamente al aspecto mental. Más bien es **integral a toda nuestra corporalidad** y existencia humana.

Pese a estos inconvenientes, reconozco la relevancia que tiene esta propuesta al incorporar al ser humano como factor relevante. Y el planteamiento de la conjunción de una condición de **espacio exterior** y **espacio interior** cobra sentido si retomamos no nos desarrollamos en un mundo totalmente objetivo, ni totalmente subjetivo⁴; más bien en un **mundo intersubjetivo** producto de la interacción de ambos. Por lo tanto, puedo identificar lo que Pallasmaa conoce como **espacio existencial o vivido** muestra un grado de similitud con lo que anteriormente se ha reconocido como el **fenómeno de la espacialidad**.

Y aunque en este punto ya sabemos la **experiencia vivencial de la espacialidad** no se determina por el accionar del arquitecto, se ha insinuado se ve implicada en el campo del diseño arquitectónico. Pero, ¿cómo lo haría? ¿Qué tendría que ver el **fenómeno de la espacialidad** con él, con su acción imaginativa-proyectiva-gráfica y su producto final, es decir la imagen del proyecto arquitectónico? Asimismo, es necesario atender fuera de las suposiciones y las propuestas sustentadas en meros dichos ¿Qué aporte hace la imagen cinematográfica para la revisión de lo **espacial** en el ámbito arquitectónico? ¿Qué papel desempeña la imagen cinematográfica en el reconocimiento de la **espacialidad** en el diseño arquitectónico?

⁴ Belkis Uluođlu, Ayhan Enúci, Ali Vatansever. *Design and cinema* (Newcastle: Cambridge Scholar Press, 2006), 11

5.1.1 La probable incidencia de la espacialidad fenomenológica en el campo del diseño arquitectónico

A final de cuentas en el desarrollo de la investigación existen dos aspectos fundamentales. Por un lado, el reconocimiento del propio campo del diseño arquitectónico. Mientras por el otro la identificación del fenómeno de la **experiencia vivencial de la espacialidad**. Y aunque he revisado las condiciones, naturaleza y características específicas de ambas temáticas; las cuáles tangencialmente han sugerido podrían presentar alguna interacción. Hasta ahora no he abordado directamente ¿Qué relación o incidencia podría existir entre los dos aspectos?

En primer lugar, ir más allá del entendimiento del **espacio** como mera noción abstracta para dar paso a reflexionar sobre el **fenómeno de la espacialidad**, representa un avance significativo. Por qué permite salgamos de la acostumbrada y equivocada manía de equiparlo con aspectos materiales. Así como reconocer más bien se trata de un **sistema complejo** el cual no se reduce únicamente a los objetos y en el cual **ser humano** juega un papel circunstancial. El cuál en conjunto con sus acciones y el **entorno construido**, constituye los tres factores cuya interrelación e interdependencia genera la **experiencia espacial vivencial**.

En segundo término, tener en cuenta el diseño arquitectónico se constituye como una fase en el proceso productivo de dicho **entorno construido**, y por ende también se ve involucrado en el proceso de producción de lo arquitectónico. Permite ser consciente de que sus acciones se abocan a la elaboración de “[...] *la definición formal de los objetos que integran el entorno humano habitable.*”⁵ En otras palabras, se encargan de prever y anticipar las características pre figurativas de los objetos que se pretenden ejecutar en la fase de materialización. Cuyo producto resultante se trata de “[...] *una serie de anotaciones y representaciones, lo que serán las imágenes de la propuesta arquitectónica.*”⁶

Dichas aproximaciones han permitido detectar cuáles son los límites del accionar del arquitecto en la fase del diseño arquitectónico. De modo que se deje atrás la errónea idea de que nuestro trabajo como profesionistas en este campo disciplinar consiste en diseñar **espacios**. Los arquitectos no diseñamos **espacios** y mucho menos la condición de la **espacialidad**. Nuestra labor no determina ni influye directamente en la generación del **fenómeno de la espacialidad**. El cual más bien se suscita durante la fase de apropiación en dónde las personas establecen interacción y se relacionan con los objetos edificados.

Aun así, a pesar de que el accionar del **diseño arquitectónico** no incide directamente en la **experiencia vivencial de la espacialidad**. Eso no quiere decir sean ajenos o indiferentes totalmente uno del otro. Lo que nos llevaría entonces a preguntarnos: ¿Qué tendría que ver la **espacialidad** con el diseño arquitectónico? ¿Cómo incidiría en esta fase productiva? Y viceversa,

⁵ Miguel Hierro, “La investigación proyectual”, en *Programa de Maestría y Doctorado en arquitectura*, (Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), <http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/2423>

⁶ Ibidem

¿De qué manera el diseño arquitectónico formaría parte de la **espacialidad**? Profundizar tanto en la noción de lo **espacial** como en la del diseño arquitectónico, me ha permitido atar algunos cabos sueltos en el afán de intentar responder estas preguntas.

Si recapitulamos y prestamos atención detenidamente, en las breves descripciones de ambos temas se reconoce tienen un factor en común. El cuál me atrevería a sugerir es el probable punto de enlace entre los dos: el **entorno construido**. En cuya producción el **diseño arquitectónico** se ve involucrado en su etapa de planeación. Y el cuál cuando es concretado materialmente en el mundo físico y tangible pasa a constituir parte fundamental para el desarrollo de la **experiencia de la espacialidad**. Por ende, a partir de este factor pienso estas dos cuestiones estarían ligadas entre sí.

Aunque suene repetitivo, recordemos en el diseño arquitectónico es prevista la configuración del objeto arquitectónico que se pretende concretar en la fase de materialización. Y para llevar esto a cabo el arquitecto imagina y proyecta el ambiente humano habitado. Esto incluye, qué acciones se realizarían, cómo, cuándo, dónde y por quién se llevarían a cabo. En otras palabras, lo que se imagina-proyecta es cómo sería la posible interacción del entorno a construir con sus potenciales habitantes; incluso con otros objetos y seres vivos de distinta especie. Esto inevitablemente nos refiere a la **espacialidad fenomenológica** resultado de la correlación de estos factores.



IMAGEN 1. EL FENÓMENO DE LA ESPACIALIDAD Y EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO SE RELACIONAN A TRAVÉS DE UN FACTOR EN COMÚN: EL ENTORNO CONSTRUIDO. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ.

De esta manera, me atrevo a sostener la **espacialidad** como producto de la correspondencia entre el ser humano y lo que lo rodea **SI incide** en el proceso de producción del diseño arquitectónico. Ya que en esta fase al precisar la forma del entorno por construir también se plantea de modo imaginario una propuesta de un “mundo humano habitado.” Se imagina y proyecta lo posible del entorno por construir en relación con el ser humano habitador. Es decir, lo que se imagina al final es la espacialidad del ambiente humano habitado. Por lo tanto, la **espacialidad** está presente en el diseño arquitectónico imaginaria y proyectivamente.

Por ende, podría señalar “[...] *los arquitectos no hacen edificios: imaginan la vida en el espacio/lugar [...]*”⁷ Asimismo, considero de vital importancia tener presente lo planeado y propuesto al diseñar no necesariamente se instaura como algo que forzosamente deba suceder tal cual cómo se ha previsto. Lo que en realidad hacemos como arquitectos son propuestas de la **espacialidad** como algo que puede llegar a existir y de la manera en que lo podría hacerlo. De modo tal que la **espacialidad** existiría en esta fase de producción del entorno construido en forma de hipótesis con intencionalidad y como una posibilidad.

Al mismo tiempo, aunque el **fenómeno de la espacialidad** no es algo que se diseñe y, en consecuencia, el diseño arquitectónico no lo determine. Éste si pasaría a formar parte de dicha experiencia vivencial indirectamente. Lo cual sucedería así debido a que las actividades del diseño arquitectónico se orientan principalmente a definir las características del entorno donde como personas desarrollamos y construimos nuestra vida. Es decir, los objetos arquitectónicos; los cuales posteriormente son concretados en la etapa de materialización con base a esa planeación. Y con los cuales nos interrelacionamos los individuos.

Ante estos planteamientos, conviene señalar ambos poseen una correspondencia bidireccional. Por un lado, la **espacialidad** nos es inherente como seres humanos; es la forma en la que somos y nos constituimos en el mundo. Rasgo que no nos excluye a los arquitectos, quienes estamos sujetos a la naturaleza y condición de nuestra especie. De ahí que al diseñar cuando imaginamos proyectivamente la interrelación entre personas, acciones y el entorno que se quiere construir, aunque no nos demos cuenta, lo hacemos con base en nuestra propia y previa **experiencia vivencial espacial**.

Una vez más nos encontramos con un ciclo auto retroalimentativo. Ya que esta experiencia a su vez se ha gestado en un entorno donde es probable parte de sus componentes materiales o edificaciones, hayan sido resultado de un proceso productivo donde la etapa del diseño arquitectónico tomó lugar. Y consecuentemente ahí el **fenómeno de la espacialidad** fue evocado imaginariamente con base a otra **experiencia espacial** previa. Todo se repite continua

⁷ Gemma Barton. “Architects And Filmmakers: The Grey Area” en *The Mediated City Conference* (Reino Unido: Ravensbourne, 2014) 1. https://architecturemps.com/wp-content/uploads/2013/09/mc_conference_barton_gemma.pdf (consultado el 19 de junio de 2021)

e indefinidamente; lo que denota el modo intersubjetivo en el que desarrollamos nuestro mundo y nuestra existencia.

Y aunque el proyecto de diseño, incluyendo al arquitectónico, se desarrolla principalmente en el intelecto e imaginación de quien lo crea, para su evolución es necesario constantemente sea trasladado a un soporte que le de existencia material.⁸ En este proceso “[...] la imagen física alimenta a la no física, pero ésta a su vez reelabora a la primera y la transforma, en un ir y venir de lo material a lo inmaterial y viceversa.”⁹ Esta explicación me permite sustentar el quehacer del diseño no se concreta sin que lo imaginado se traduzca a una imagen material.

Ésta última resulta ser importante tanto porque permite al diseñador desarrollar y evolucionar sus propuestas de trabajo. Como porque significa el recurso que convierte al proyecto accesible no sólo al mismo diseñador, sino también a otras personas. Por ejemplo, a quien ha hecho el requerimiento: el cliente, o a los encargados de su ejecución en la etapa de materialización. La cuestión es que, si bien hasta ahora es clara la propuesta de que la **espacialidad fenomenológica** si se manifiesta a la hora de diseñar, sólo he planteado que se encuentra en las imágenes imaginarias que se genera el arquitecto.

Pero resulta esencial tratar un aspecto ineludible: ¿Qué sucedería con la **espacialidad** cuando se hace el traslado de lo imaginario hacia lo material, es decir, en el proyecto graficado? ¿Cómo es de consideración de los productos del diseño arquitectónico o imágenes arquitectónicas respecto a la **espacialidad**? ¿Estará presente en ellas? ¿Cómo es representada o mejor dicho estas imágenes logran representarla o no?

⁸ Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...* 294

⁹ Ibidem

5.1.2 Deficiencias de la representación de la espacialidad en la imagen arquitectónica y los posibles aportes de la imagen cinematográfica

Juhani Pallasmaa intenta articular al cine con el quehacer arquitectónico a través de la propuesta de que ambas disciplinas “crean” los escenarios y marcos experienciales vivencialmente verdaderos para que acontezca la interacción humana. Además de constituir horizontes para comprender esos acontecimientos humanos.¹⁰ Es decir, las dos buscarían formar los contextos donde suceden los eventos y definir su entorno.¹¹ Pero como he repetido continuamente en este trabajo de investigación, los arquitectos no creamos el objeto arquitectónico ni determinamos cómo ocurre la interacción con él.

Pese a esto, es relevante la sugerencia de este arquitecto al decir en el cine los **personajes, eventos y edificaciones** interactúan y se designan entre sí. Y da lugar a pensar en las correlaciones entre factores, que resultan ser los mismos que intervienen en el **fenómeno de la espacialidad**. La cuestión es que Pallasmaa da por sentado que ambos campos median **“imágenes comprensivas de la vida.”** Aunque, ¿qué tan cierta es esta afirmación? ¿Realmente en las imágenes arquitectónicas convencionales se muestra la dimensión **vivencial** de la **espacialidad**? ¿Y qué sucede con la imagen cinematográfica?

Para revisar la representación de la **espacialidad** en la imagen intencional arquitectónica, debo reconocer que pese a las inconsistencias que describí en el capítulo 2 respecto a lo **espacial**, en la propuesta de Bruno Zevi. Detecto al analizarla más detenidamente tiene aportes rescatables. Según este arquitecto *“El problema de la representación del **espacio**, lejos de estar resuelto ni siquiera está planteado”*.¹² Situación que ocurriría debido a la falta de consciencia que se tiene sobre la **espacialidad**. Lo que trae como consecuencia la incapacidad de representarla. Es decir ¿Cómo representar algo que ni si quiera es consciente de que existe?

Además, explica la ineducación e ignorancia **espacial** del arquitecto se origina en el **método de representación técnico** empleado en nuestro ámbito disciplinar. El cual aprendemos desde nuestra formación y replicamos irreflexivamente al ejercer la profesión. Según Zevi, los planos, fachadas y secciones realizadas en la fase de previsión únicamente sirven para señalar las distancias entre los elementos constructivos que posteriormente los obreros ejecutarán materialmente.¹³ De modo que, en todas estas imágenes, e incluso en las fotografías del objeto

¹⁰ Juhani Pallasmaa. *Space, Lived Space in Architecture and Cinema*, 2000, University of Calgary https://www.ucalgary.ca/uofc/faculties/EV/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html (consultado el 25 de noviembre de 2019.)

¹¹ Juhani Pallasmaa. “The Existential Image...” 162

¹² Bruno Zevi, *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*, (España: Poseidón, 198), 34

¹³ *Ibidem* ...20

arquitectónico ya edificado, se prima y se reduce el foco únicamente a las características físicas y tangibles del objeto arquitectónico.

Como puntualicé en el primer capítulo, es evidente la noción del **espacio** en el ámbito arquitectónico se aborda desde una perspectiva objetual que lo reduce a un hecho material. es laza su consideración por el papel del ser humano y de la intersubjetividad en la que desarrolla su existencia y se da la **espacialidad**. La cuál pasa desapercibida en estas representaciones, las cuales resultan ser insuficientes al limitarse a captar aspectos técnicos y físicos. En consecuencia, reflejan su inconsciencia acerca la existencia del **fenómeno de la espacialidad** y de que éste no se origina únicamente a partir de los elementos del mundo tangible.

Es así que salta a relucir estas representaciones no alcanzan a reflejar la **espacialidad**. Lo cual significa un problema trascendental. Ya que, aunque lo que existe en la realidad de la imaginación arquitectónica es la vivencia del hombre y sus acciones, es decir su actividad física, psicológica y espiritual.¹⁴ Y pese a que la **espacialidad** haya sido proyectada imaginariamente en el proceso de diseño, no se concreta su traslado a la imagen material arquitectónica. La cuál se limita a abordar y puntualizar las características físicas del objeto.

Este reconocimiento muestra afinidad con la postura de Zevi. Para quien la imagen arquitectónica no satisface por completo la representación de la **espacialidad**. Debido a que “[...] olvida un factor clave de toda concepción **espacial**: el parámetro humano.”¹⁵ Y aunque encuentro lamentable que, pese a hacer este reconocimiento, haya desistido de abordar la relación **espacialidad-ser humano**; realiza un planteamiento que llamó mi atención al coincidir casualmente con el enfoque de esta investigación: Insinuar la cinematografía tiene potencial para representar la **espacialidad**. Lo cual se daría por su capacidad de revivir la **experiencia espacial** del hombre proveniente de su movimiento y acción.¹⁶

Pero ¿qué ocurre con lo **espacial** en el ámbito cinematográfico? Como se desarrolló en el capítulo 4, también desde esta perspectiva hablar de **“espacio”** conlleva cierta complejidad. Y del mismo modo se han desarrollado diversas acepciones en torno al término. Por ejemplo, los antes descritos: espacio profílmico, espacio diegético o el **espacio cinematográfico**. Esta investigación se centró precisamente en la última acepción, la cual se refiere a lo mostrado por la imagen cinematográfica. Y gracias a sus características y la experiencia que evoca es posible detectar como medio para reconocer y revisar el **fenómeno de la espacialidad**.

¹⁴ Ibidem 150

¹⁵ Ibidem 46

¹⁶ Ibidem 48

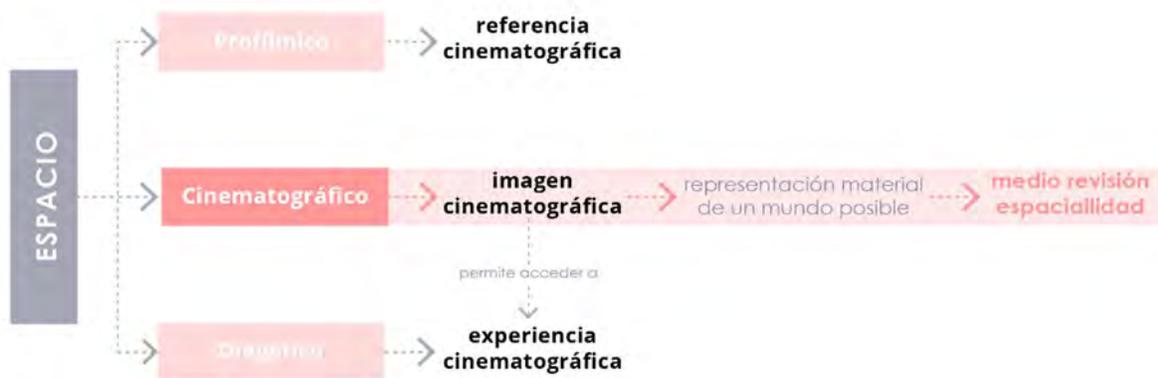


IMAGEN 2. A PARTIR DE LA DISTINCIÓN DEL USO DEL TÉRMINO ESPACIO, SE HA DECIDIDO USAR LO QUE SE HA LLAMADO ESPACIO CINEMATográfico RESPECTO A LA IMAGEN CINEMATográfica COMO MEDIO PARA REVISAR LA ESPACIALIDAD. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ.

A su vez, propongo su similitud con la imagen arquitectónica se encuentra en que ambas podrían considerarse como representaciones de **mundos posibles**. Significan el acceso a una posibilidad no existente en el mismo plano físico de quienes las miran. Estos miramientos dan pie a cuestionar si ¿En la imagen cinematográfica se representa el **fenómeno de la espacialidad**? ¿Será que la imagen cinematográfica presenta una nueva forma de reconsiderar lo que se ha planteado hasta ahora acerca de la noción del espacio en el ámbito arquitectónico?

Para atender esto he identificado existen diferencias entre la imagen proyectiva-imaginaria- material-arquitectónica y la cinematográfica en su manera de abordar el tema de lo **espacial**. Por un lado, es evidente en las representaciones de nuestro campo de conocimiento no se ha superado y sigue vigente la postura objetual-materialista indiferente al ser humano que conlleva la noción de **espacio**. Mientras que, al analizar detenidamente la imagen cinematográfica, ella se encontraría más cercana a exponer la **experiencia vivencial de la espacialidad**. Por lo tanto, pasaría a convertirse en el filtro para revisar y reconsiderar este fenómeno; pero ¿Cómo lo haría?

En primera instancia, al estar en contacto con una película el sujeto receptor lleva a cabo una doble actividad **cognitiva y racional**. Al mismo tiempo pone en marcha la capacidad de percepción y cognición que le permite comprender lo exhibido por la imagen cinematográfica. Y da pie a captar un saber y modalidades de saber incluidos en la obra representada.¹⁷ Dentro de sus limitaciones, esta imagen es capaz de evocar toda una experiencia en su espectador gracias a la complejidad de reacciones que le provoca; por ejemplo: la participación imaginaria y momentánea en un mundo ficticio, la relación e identificación con los personajes, así como la confrontación con situaciones.¹⁸

¹⁷ Jaques Aumont. *La imagen...*118

¹⁸ *Ibidem*129

En cierta medida los rasgos de la forma fílmica evocan algunas de las grandes funciones humanas: **atención, memoria e imaginación**.¹⁹ En consecuencia, considerar el papel del espectador, también hace necesario recordar no es el supuesto reflejo fidedigno del mundo lo que convierte a la imagen cinematográfica en un medio útil de conocimiento. El valor de la imagen como herramienta intermediaria no se da por señalar nos las cosas “tal como son” o porque nos acerque a la realidad. Más bien reside en lo que por sus particularidades es capaz de **revelar y evidenciar el mundo del ser humano**.

De hecho, sus particularidades permiten desarrollar una aproximación que vaya más allá de lo que en ella se representa. Esto se sustenta al desmentir la idea de la supuesta ilusión de realidad a la que nos exponemos al observar una película. Ya que a pesar de poder argumentar todas las artes representativas implican la evocación del objeto real que buscan exhibir o que la imagen cinematográfica no es una imitación completamente fiel. Gracias a sus características técnicas y tecnológicas genera una impresión bastante intensa en sus espectadores.²⁰

Esto sucede así en parte por la forma en que nos desenvolvemos en la vida cotidiana. Si nos detenemos a pensar, no vamos captando todo lo que se nos parece enfrente con lujo de detalle. Nos es suficiente con acceder a los elementos esenciales para darle sentido a lo que nos rodea.²¹ Si seguimos esta lógica, a la imagen cinematográfica le basta con representar los aspectos esenciales de un acontecimiento determinado para que su público establezca correlación e identificación con ella.

Mientras los seres representados en la pantalla se conduzcan como lo hacemos los seres humanos y tengan experiencias identificables como humanas, no es necesario tenerlos ante nuestros ojos como seres vivos sustanciales. Porque “[...] *tienen realidad suficiente tales como son.*”²² Aunque podemos distinguir una de sus diferencias circunstanciales es que este tipo de imágenes al mediarse por intencionalidades, muestran una visión poderosamente concentrada.²³ Pero en cierto grado y pese a sus limitaciones poseen la capacidad de “[...] *retratar efectivamente la vida real—esto es, no simulada—en un medio real.*”²⁴

Esto también se ve reflejado en su sentido etimológico. Por ejemplo, en el idioma finlandés la palabra para referirse al cine es **elokuva**, cuya traducción literal significa **“imagen de la vida.”**²⁵ Donde hechos y objetos conforman la materia prima de la cual se vale la disciplina cinematográfica para mostrar directa y familiarmente la dimensión del comportamiento

¹⁹ Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* 98

²⁰ Jaques Aumont. *La imagen...* 104

²¹ Rudolph Arnheim. *El cine como arte...* 31

²² Ibidem 34

²³ Ibidem 31

²⁴ Ibidem 30

²⁵ Belkis Uluoğlu, Ayhan Enüci, Ali Vatansever. *Design and cinema...* 2

humano.²⁶ Lo cual converge con una propuesta de Merleau Ponty que ha significado uno de los ejes principales en los que se sustenta la presente investigación:

*Por eso las películas pueden ser tan apasionantes en su presentación del hombre: no nos dan sus pensamientos, [...] sino su conducta o comportamiento. Nos presentan directamente esa forma especial de estar en el mundo, de tratar con las cosas y con otras personas [...]*²⁷

Desde esta perspectiva la imagen cinematográfica es significativa para revisar situaciones complejas donde el ser humano se ve involucrado al empelarse “[...] como un recurso muy interesante para alumbrar realidades humanas invisibilizadas e ignoradas.”²⁸ Como sería en este caso la **experiencia de la espacialidad**. Si pensamos detenidamente, la mayoría de las personas no habitamos observar a los demás ni a nosotros mismos en cuanto al desarrollo de nuestra vida cotidiana.²⁹ Por lo que aproximarse a ella propiciaría el desarrollo de un nuevo nivel de conciencia sobre nuestro comportamiento y la manera de relacionarnos con nuestro entorno.

Además, simultáneamente su condición de representación artística, implica lo que representa ha pasado por un filtro que lo refina y aclara. Así: “Cosas que en la vida real no se advierten perfectamente, que meramente se atisban y que están confundidas con otras cosas, aparecen **completas, intactas y nítidas** [...]”³⁰ Consecuentemente, el valor de la imagen cinematográfica se encontraría en lo que es capaz de revelar³¹; en lo que evidencia ante nosotros. De modo que al tomarla en cuenta como instrumento para analizar nuestro campo disciplinar se podría abrir “[...] **el camino a una reflexión innovadora sobre la complejidad de la arquitectura como experiencia y la necesidad de un enfoque más humanista.**”³²

La imagen del cine significaría un medio fructífero para realizar esto, ya más que limitarse a representar la forma y color de los objetos, se encarga de hacer **imágenes de actos**.³³ De algún modo emula lo que sucede en la vida real, en donde no sólo nos limitamos a contemplar nuestro entorno, **reaccionamos** ante él. Esto propicia el acercamiento a un enfoque más dirigido al **ser humano**, sus **experiencias** y **situaciones ambientales** respecto al **entorno construido** con el que se relaciona.³⁴ Por ello, recurrir a ella sería benéfico ya que al evidenciar nuestro actuar en relación a lo que nos rodea, ampliaría los horizontes del mundo en que vivimos³⁵, y permitiría poner en duda aspectos que damos por hecho.

²⁶ Rudolph Arnheim. *El cine como arte*... 100

²⁷ Maurice Merleau-Ponty. *Sense and non-sense*...58.

²⁸ Ignacio Vieira, Rafael Hernández, Pedro Millán, José Bautista. “La virtualidad de la imagen fílmica y el mundo como posibilidad. Rendimientos educativo-pedagógicos del cine desde un análisis fenomenológico.” *Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación* Vol. 5 n°2 (2020), 12

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/saberesypracticas/article/view/3920>

²⁹ Rudolph Arnheim. *El cine como arte*... 100

³⁰ Rudolph Arnheim. *El cine como arte*... 102

³¹ André Bazin ¿Qué es el cine?, (Madrid: Ediciones Rialp, 2004)6

<http://www.librosmaravillosos.com/queeselcine/pdf/Que%20es%20el%20cine%20-%20Andre%20Bazin.pdf>

³² Francois Penz. *Cinematic aided design. An everyday approach to architecture*. (Nueva York: Routledge, 2017), 229

³³ Rudolph Arnheim. *El cine como arte* 117

³⁴ Francois Penz. *Cinematic aided design* ...223

³⁵ Ignacio Vieira Rafael Hernández, Pedro Millán, José Bautista. “La virtualidad de la imagen fílmica... 14

Y si bien esta aproximación no implicaría dar una solución al problema de cómo se asume la noción de lo **espacial arquitectónico**. Significaría un aporte para un campo de conocimiento fragmentado como lo es el del diseño arquitectónico. Dónde por un lado existe el deseo por adentrarse en el enigma y complejidad del parámetro humano. Mientras por otro aún está sujeto y pretende avanzar únicamente con ayuda del pensamiento científico y tecnológico.³⁶ Sin caer en cuenta de que en realidad ambos se complementan mutuamente.

Mediante la imagen cinematográfica y sus características se reconocería nuestra relación con el mundo vivencial. Y por ende también al **fenómeno de la espacialidad** de un modo más claro y consciente que en las obras de tipo documental-intencional como son las representaciones arquitectónicas tradicionales. Ya que, dicha imagen al tratarse de una simulación hipotética de posibles relaciones y procesos de la vida cotidiana, se convierte en un recurso valioso para hacernos **reaprender a mirar el mundo** y reflexionar sobre nuestra relación con él. Al permitirnos adquirir consciencia de los vínculos con los objetos y entornos que nos rodean.³⁷

De ahí que emplearla como herramienta para examinar y pensar sobre el **fenómeno de la espacialidad** permitiría cuestionar y contrastar la perspectiva empleada en el ámbito del diseño arquitectónico. Donde impera la idea del **espacio** como aspecto puramente material, medible y tangible; la cual se denota en las imágenes producto de su actividad. Cuando sería más enriquecedor tomar en cuenta la **experiencia de la espacialidad** y ¿Por qué no? Buscar opciones para representarla en las imágenes arquitectónicas.

³⁶ Belkis Uluoğlu, Ayhan Enüci, Ali Vatansever. *Design and cinema...*4

³⁷ *Ibidem* 9 y 20

5.2 Contraste entre la experiencia espacial en la imagen cinematográfica y la noción del espacio en la imagen arquitectónica. Análisis de casos de estudio

Puede decirse en el diseño arquitectónico el arquitecto trabaja con ficciones cuando imagina y proyecta cómo se insertaría el entorno por construir en el ambiente humano habitado. De modo que, tal como sucede con la imagen cinematográfica, en el ámbito arquitectónico, la ficción propicia la producción de mundos alternativos. Esto querría decir que el objeto arquitectónico al ser edificado se convierte en la materialización de un mundo que se ha imaginado y propuesto previamente. Por ello, allí donde algo material como un edificio se erige, en realidad una ficción sobre el habitar humano se está construyendo.³⁸ Entonces, a su modo y cada una con sus propias características e intencionalidades, ambas disciplinas usan la imagen como canal que permite accedamos a un mundo que no existe en el mismo plano que nosotros. Con esto, me atrevo a sugerir que tanto las imágenes producto del diseño arquitectónico como las cinematográficas, pese a sus diferencias y particularidades, convergen en un punto en común las dos son representaciones materiales y taxativas de un mundo posible.

A partir de estos fundamentos, propongo que a través de las imágenes de los dos campos es posible contrastar e identificar la discrepancia respecto al entendimiento acerca de lo **espacial** en cada uno de ellos. Por un lado, en el ámbito del diseño arquitectónico y en su representación prevalece el entendimiento de **espacio** objetual y material. Mientras que la imagen cinematográfica se percibe más cercana a representar el **fenómeno de la espacialidad vivencial**. Con el fin de constatar esto, realicé el análisis comparativo de ambos puntos de vista. Para lo cuál emplee fotografías provenientes del ámbito arquitectónico y fotogramas de películas. (Ya que el formato de este documento limita la exposición de imágenes en movimiento).

Para este ejercicio se han tomado como casos de estudio dos películas: *Nocturnal Animals* y *A Star is Born*. Uno de los criterios de selección fue que muestran viviendas en cuyo proceso de producción estuvo involucrada la fase del diseño arquitectónico. Estos ejemplos se han elegido debido a que las imágenes muestran los mismos lugares, que no sólo han sido publicados en el ámbito arquitectónico, sino que también se han empleado como locaciones para el cine. Cuya percepción cambia según la manera en la que son mostrados según cada enfoque disciplinar. Un punto a considerar para entender el análisis es el uso de simbología para diferenciar una postura de otra. En lo referente al punto de vista del diseño arquitectónico se usa una casa, mientras que la cámara cinematográfica señala la perspectiva del cine.

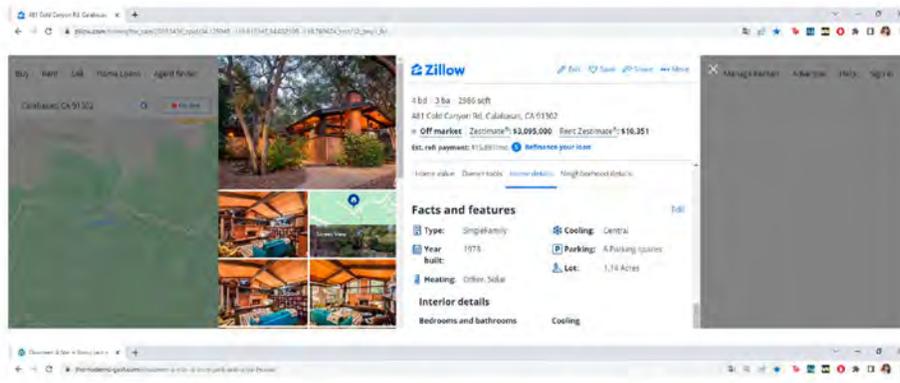


IMAGEN 3. UNA CASA INDICA LA PERSPECTIVA ARQUITECTÓNICA Y UNA CÁMARA CINEMATográfica LA POSTURA CINEMATográfica. FREEPIK

³⁸ Pablo Sztulwark. *Ficciones de lo habitar* (Buenos Aires: Nobuko, 2009), 31 y34

**A STAR IS
BORN**

IMAGEN MEDIÁTICA ARQUITECTÓNICA



The Modern Digest

ARCHITECTURE | ONSCREEN PROPERTIES | REAL ESTATE | INSPIRED DESIGN | ABOUT US

Es común acercarse al ámbito arquitectónico a través de imágenes mediáticas en sitios web como The Modern Digest. Que, según su descripción, ofrece comentarios, críticas y conocimientos sobre diseño y arquitectura.

Aunque, éstas representaciones también se dejan ver en sitios como Zillow, una compañía dedicada al mercado de bienes raíces. Los cuales tienen fines económicos y de consumo. Cuyo propósito es dar a conocer el objeto edificado resultante del proceso productivo del entorno construido ante potenciales compradores-habitadores. Es decir, insertar en el sistema mercantil al bien inmueble.



-Arquitecto: Douglas Rucker

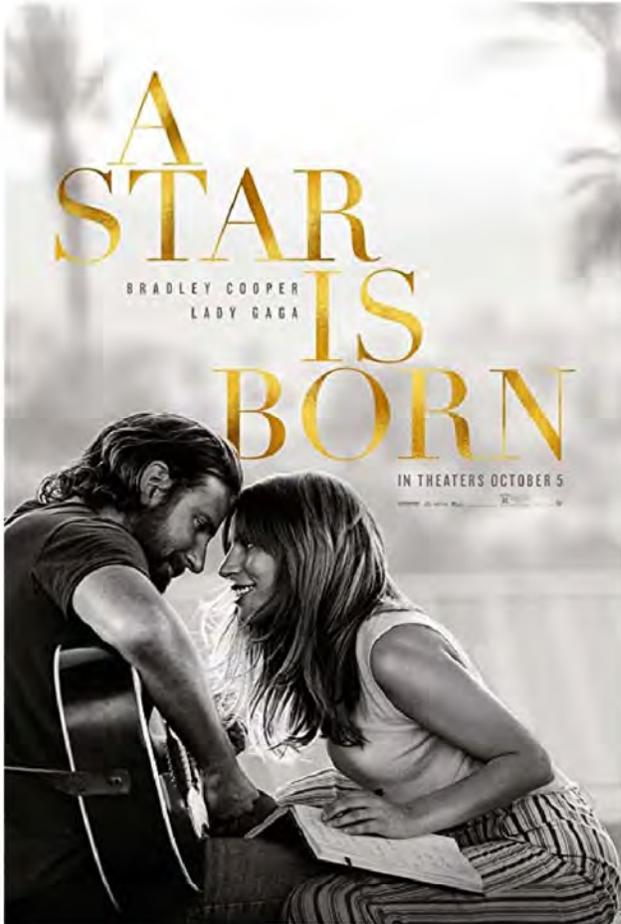
-Año: 1973

-Remodelación: Dan Meis- 2015

-Ubicación: 481 Cold Canyon Rd, Calabasas, California 91302, EE. UU.



IMAGEN CINEMATOGRAFICA



- Director: Bradley Cooper
- Año: 2018
- País de origen: EUA
- Duración: 134 min
- Idioma: Inglés
- Diseñadora de producción: Karen Murphy
- Decorador de escenografía: Ryan Watson



NOCIÓN DE ESPACIO EN EL ÁMBITO ARQUITECTÓNICO

- Canceles piso a techo y tragaluces
- Paleta cromática tono sobre tono
- Acabados, estructura y muebles fijos de madera
- Estilo *Mid Century* de plan abierto que busca funcionalidad
- Sala articulada alrededor de chimenea de ladrillo rústico
- Sistema constructivo visible a base de vigas, postes y techos inclinados
- Ambiente rural, rústico, neutro, no excéntrico, pulcro y depurado



- Perspectiva distorsionada hace ver la habitación más amplia de lo que es
- Mobiliario de vanguardia, sencillo, de líneas puras y patas ligeras e inclinadas
- Tapicería en colores contrastantes y lisos o estampados con patrones geométricos
- Libreros como ornamento y elementos unificadores

Este tipo de imagen del entorno construido tiene como fin su comercialización, por eso se enfoca en características físicas que resulten atractivas. Y aunque trata de dar idea de cómo sería vivir ahí mediante objetos, decorado y mobiliario, al presentarse prolijamente y no considerar al humano, está lejos de ese fin y de mostrar la experiencia de la espacialidad.

NOCIÓN DE ESPACIALIDAD EN EL ÁMBITO CINEMATOGRÁFICO

- Atmósfera cálida, íntima, hogareña, romántica, ecléctica y relajada
- Se agregaron elementos vegetales
- Obras de arte, libros y discos denotan interés en expresiones creativas
- Evoca el origen campestre del protagonista y su personalidad discreta
- Es el escape a la fama que le incómoda



- Jack agradece a Ally por hacer de su casa un "hogar" al nunca antes percibirla así
- Charlie el perro también es parte de su familia
- El sillón de cuero envejecido muestra el gusto artístico innato de Jack al combinar comodidad con estilo
- Carro-bar que insinúa el alcoholismo del protagonista
- Las vivencias de la pareja convierten la casa en reflejo de su relación

Las cosas corresponden a la historia y personalidad de los personajes y se influyen entre sí. Esta imagen muestra la vida cotidiana donde se dan relaciones con objetos y con otros seres vivos, humanos o animales. Las cuales modifican como se percibe y experimenta el entorno construido. Esta representación es más cercana a evidenciar la complejidad de la experiencia espacial vivencial.



CASA UNIFAMILIAR

- 4 habitaciones
- 3 baños
- 2 estancias
- cocina
- comedor
- estudio de arte
- terrazza con barbacoa incorporada
- 3 chimeneas (1 al aire libre)
- 6 estacionamientos (garaje independiente)

Lote: 4632. 7m2
Área construida: 277 m2



Es descrita como una "prístina" casa moderna estilo *Mid Century*. Y un "hogar excepcional" para el entretenimiento. Se desarrolla en una sola planta con una disposición de plano abierto.



En la cinta la vivienda pertenece a Jackson Maine. Un veterano y famoso músico country cuya carrera esta en declive por sus adicciones, resultado de su vida traumática.

La selección del sitio corresponde a la historia. Evoca la energía de una cabaña forestal que remita a las raíces del protagonista: un chico de campo proveniente de Arizona. Quien quiere estar en un lugar que le recuerde su niñez antes de su trauma. Lo cuál conlleva estar al aire libre, áreas abiertas y naturaleza.

En la casa viven él, su nueva pareja, Ally; una joven que comienza a abrirse paso y a triunfar en el mundo musical y del espectáculo. Y Charlie, el perro que adoptan juntos.





El estilo *Mid Century* de mediados del siglo XX se basa en la sencillez, el uso de líneas puras y la funcionalidad.

Algunos de sus rasgos distintivos son:

- grandes “espacios” abiertos
- énfasis en ventanas piso a techo
- minimalismo
- uso de materiales naturales como la madera
- plano abierto
- integración en interiores de elementos naturales



Su sistema constructivo es visible y se compone de vigas y postes de madera. Lo que permite colocar grandes cancelas como muros completos, como sucede en la sala. Mientras que su cubierta es de techos inclinados y a dos aguas.



El filme evidencia la posibilidad de tener momentos felices u horribles exactamente en el mismo sitio.

Al mostrar el contraste de dos polos opuestos: primero un ambiente de alegría, calidez e intimidad. Y en segundo lugar uno de duelo y profunda tristeza.

Lo que cambia son los personajes, sus sentimientos y estado de ánimo. Y eso termina por reflejarse en su entorno.





La cocina es amplia, abierta y presenta líneas sencillas y puras. Tiene una isla en el centro que incluye estufa y barra con asientos para sentarse a comer y todas las encimeras son de granito.



Los límites exterior-interior se difuminan y ambos se conectan entre sí. Para esto se buscó integrar la naturaleza a la casa mediante el uso de cancelería de piso a techo y tragaluces. Que además de proporcionar vista a un boscoso paisaje compuesto por una arboleda de robles nativos y arces, ofrecen mucha luz natural.

Por ejemplo, la zona de comedor está rodeada por tres cancelas de piso a techo. Lo que da sensación de encontrarse al aire libre.



El uso de las cortinas evidencia la forma en que realmente se lleva a cabo la vida cotidiana en una casa. Por ejemplo, no siempre es deseable o agradable la vista total al exterior o el reflejo de la luz directa mientras se come.





Se hace uso de una paleta cromática de tono sobre tono. En este caso todo está hecho en madera del mismo color: techos, paredes y el mobiliario de mayor tamaño. Por ejemplo las alacenas y el mueble bajo que divide a cocina de la sala de estar.



El director buscó un aspecto de capilla cuando Jackson vuelve de rehabilitación. Se colocó un letrero rojo neón sobre una puerta interior visible desde la entrada principal. Que ilumina la habitación con la frase La Vie en Rose. La cuál se convierte, "casi en un altar", en palabras de Cooper.



Por que le recuerda a Ally, representa su esencia. Ya que es el título de la canción que ella cantaba cuando se conocieron.

Y ella es la razón por la que intenta mantenerse sobrio. No lo hace por sí mismo. Se aferra a esa idea a la cuál le "reza" en vez de trabajar en su problemas y salir adelante.



Se quiso contar la historia visualmente con la casa. Y se cambiaron y agregaron detalles de acuerdo a ella. Por ejemplo, los licores desaparecen después de que el protagonista regresa de rehabilitación.

También se percibe un notorio cambio en cómo se percibe el mismo gracias al efecto de la luz roja



En el ámbito mediático se ha dicho es una casa de "auténtico diseño".

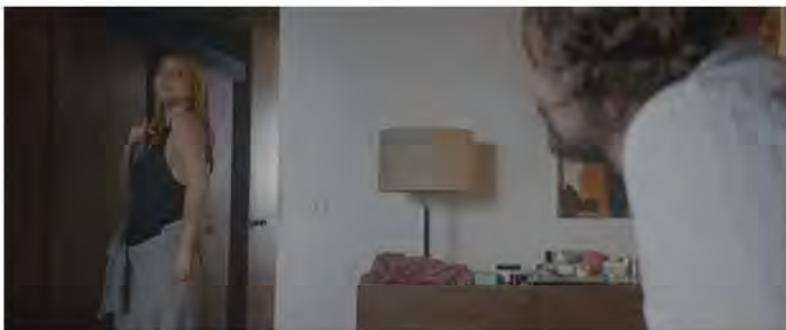
Su aspecto pese a ser rústico y dar un aire rural, es depurado, muy cuidado y pulcro.



La habitación principal no es muy grande en dimensiones. Y definitivamente no es lo que se esperaría de dos estrellas musicales. Es decir, las usuales habitaciones gigantes y a gran escala. Más bien con la escala se procuró un sentido íntimo y natural.



El ambiente aislado refleja la personalidad discreta de Jack, su necesidad de privacidad e incluso su incomodidad respecto a su propia fama. Su casa deja ver sus pasiones y actúa como santuario o retiro de esa vida ajetreada y pública.



Según el director de la cinta, la casa terminó por convertirse en la encarnación viva de Jackson. Y conforme avanzó la trama, de él y Ally, por todo lo que vivieron y compartieron juntos en ella.



La predominancia de los acabados en madera así como la luz, le proporcionan un ambiente cálido, íntimo y romántico. Una "atmósfera hogareña" enriquecida por el mobiliario contrastante.



El decorado recae en el mobiliario y piezas ornamentales. La neutralidad de la casa se rompe con toques de textura y color en tapicería y muebles. Así como posters, instrumentos musicales y cuadros. Incluso los libreros fungen como decoración.



En la película, los muebles son más rústicos que contemporáneos. Y los objetos personales cobran gran relevancia. Respecto a Jack y su casa, Karen Murphy señaló:

"No siempre se puede elegir una paleta en un entorno real. Solo lo llenas con sus cosas, las cosas que tendrían. Tiene estavida rica, pero todo es de su vida en la carretera... carteles de sus giras a lo largo de los años, alfombras de los lugares que ha visitado... ese tipo de cosas".



Se usan los mismos elementos de diseño en todas las habitaciones: libreros, acabados en pisos, y paneles de madera similares entre sí.

Esta uniformidad permite la arquitectura de la casa sea el punto focal.





La vivienda se aleja del concepto de lujo, predomina la madera y grandes ventanales. No hay elementos recargados o excentricos. Más bien todo esta pensado para que sea muy "funcional."



Murphy señala: "No sentí que una mansión al estilo de Los Ángeles fuera apropiada para Jack. Tenía raíces en Arizona, es un tipo muy terrenal, su música es terrenal... Queríamos un lugar que se sintiera como él sin pensar en la escala o en una dirección elegante, un lugar aislado donde pudiera escribir y hacer música hermosa"



El estudio es la sala de música dónde Ally se alista para asistir a los Grammys en compañía de su familia. Se observa su vestido, maquillaje y opciones de calzado.



Al asiento junto a la ventana con vista a los árboles se le colocaron almohadas y colchón para hacerlo más cómodo y confortable.





El estudio de arte no es cerrado, se abre a una zona de pasillo. Su característica principal es una librería en L alrededor sus paredes. Debajo de la cuál se colocó una encimera de la misma forma. Esto resulta en una enorme área de guardado y una vasta superficie de trabajo. Lo cuál vuelve al estudio más funcional.

Tiene tal importancia en la casa que tiene entrada independiente desde el exterior. Además predomina la luz natural y vista al exterior.



Hay equipo musical e instrumentos: dos pianos, uno en la sala de estar y otro en la de música, guitarras y grabadoras, que evidencian su profesión. Así como libros, esculturas y cámaras fotográficas. Ya que según los decoradores la mayoría de personas artísticas se acercan en un momento a la fotografía. E imaginaron probablemente Jackson también lo hizo.

De modo que se denota la correlación del personaje con su entorno. Así que el lugar nos da pistas sobre el personaje aunque este no se encuentre en escena





En su exterior, la casa ofrece múltiples zonas de ocio y de esparcimiento al aire libre. Como son terrazas con suelos de loseta de barro. Así como una zona de barbacoa y chimenea.



También hubo cambio en mobiliario por uno de estilo campestre de color naranja. Y las hojas caídas que cubren todo el piso evidencian la época del año en la que toma lugar esta parte de la trama. Asimismo, notamos que no sólo los objetos materiales y personas, igualmente animales, como su perro, son significativos en la forma de habitar la casa.

NOCTURNAL ANIMALS

IMAGEN MEDIÁTICA ARQUITECTÓNICA



Google ha cerrado el anuncio

¡Lo mejor del mundo de la arquitectura y el diseño directamente en tu mail!

SUSCRÍBETE

La imagen publicitada del ámbito arquitectónico suele encontrarse en medios como la página Architectural Digest. Una revista mensual que se autodescribe como "la autoridad de diseño internacional, que presenta el trabajo de los mejores arquitectos y diseñadores." En dónde se busca exhibir masivamente tanto a los objetos arquitectónicos como a quienes participaron en la fase de diseño de su proceso de producción.



-Arquitecto: Scott Mitchell

-Diseño de interiores: Denis Kuriger

-Año: 2012

-Ubicación: 25040 Pacific Coast Hwy, Malibu, California 90265, EE. UU.



IMAGEN CINEMATOGRAFICA



- Director: Tom Ford
- Año: 2016
- País de origen: EUA
- Duración: 116 min
- Idioma: Inglés
- Diseño de producción: Shane Valentino



NOCIÓN DE ESPACIO EN EL ÁMBITO ARQUITECTÓNICO

Ventanales piso a techo hacia la costa aprovechan la luz y vista al Océano Pacífico

Cancelería de acero corrediza que se abre al jardín y a la alberca

Terrazas y zonas de descanso al aire libre para relajarse

Frete sur sombreado por un volado del techo

Uniformidad en acabados



Muebles fijos, plafones y paredes de madera de cedro blanqueado

Interiores en tonos cálidos y acogedores

Muros de concreto aparente

Contraste exterior con pavimentos de adoquines negros

Duela de roble blanco envejecido

La imagen mediática arquitectónica prioriza las características físicas y tangibles de la edificación y destaca la ausencia total del factor humano. Lo cual evidencia su entendimiento del espacio como algo objetual y material.

NOCIÓN DE ESPACIALIDAD EN EL ÁMBITO CINEMATográfico

Morfología pesada y contundente de bordes rígidos como el carácter solitario y atormentado del personaje principal

Obras de arte remiten al trabajo de Susan como curadora

Concreto, vidrio y acero son materiales duros y fríos como el mundo de la protagonista.

Tonalidad fría y oscura que genera alto contraste y sobriedad

Objetos y mobiliario de alta gama demuestran alto nivel adquisitivo



Ambiente intimidante, frío, calculado, duro, indiferente, casi estéril

La casa es una solitaria, lujosa, cavernosa y elegante jaula

Sensación de aislamiento e indiferencia a sus habitantes

La pulcritud, perfección y lujo excesivo denotan superficialidad y falso éxito

En la imagen cinematográfica los objetos y el entorno reflejan los sentimientos, motivaciones, estilo de vida e ideales del personaje; se presentan como un todo indivisible, interdependiente y correlacional. Su representación es más cercana a la experiencia vivencial e intersubjetiva de la espacialidad.



El acceso vehicular es moderno y contundente de un camino de grava triturada que atraviesa una serie de monolitos de concreto de diferentes tamaños. A los cuales se integran algunas geométricas cascadas de agua.



MANSIÓN

- 7 habitaciones
- 10 baños
- cocina
- desayunador
- comedor
- 2 estancias
- estudio
- salón de juegos
- cine en casa
- gimnasio
- chimeneas (a aire libre e interiores)
- pabellón de invitados (2 suites)
- jardín minimalista
- piscina de 50 m de largo

Lote: 24, 281.1 m²
 Área construida: 1,393.54 m²



En la ficción la mansión es habitada por el matrimonio conformado por la maestra en historia del arte Susan Morrow. Quien es una exitosa galerista y padece de un problema de insomnio crónico. Y el empresario Hutton Morrow. Así como por su personal de servicio.



Es una mansión de alto *standing* en Malibú valuada en más de 120 millones de dólares. Se oculta de la Carretera de la Costa del Pacífico con vista al Océano Pacífico por un enorme acantilado. En su emplazamiento el arquitecto buscaba *"la gente sintiera que habíamos venido con el bisturí de un cirujano e insertado la masa en la tierra"*.

Es descrita como una casa de playa majestuosa y ultramoderna, con interiores abiertos y aireados. Así como un ambiente monolítico diseñado para aprovechar el entorno con vista al mar mientras mantiene una forma limpia y elegante.



Ford deseaba retratar una pareja extremadamente rica que vive en un entorno lleno de lujos. Lo que resultó en una enorme vivienda de alta gama que manifestara su status social, nivel adquisitivo y cultural y reflejara un estilo de vida contemporáneo, elegante e ingenioso. Por ello, como locación principal se eligió el hogar real del millonario magnate Kurt Rappaport



El edificio se encuentra en un entorno costero. Y se integra al paisaje al lograr un sentido de pertenencia a los acantilados rocosos junto a la playa.



En la cinta las obras de arte son muy importantes. El mundo de Susan esta lleno de ellas; remiten a su ocupación y educación en historia del arte. Por ende es normal y lógico la rodeen y sean parte de su cotidianidad.

Pese a que la mansión cuenta con su propio acervo artístico. Fue necesario hacer cambios para que las piezas evidenciaran los objetos de la protagonista reflejan sus emociones y mundo interior. Por ejemplo, en el jardín vemos *Balloon Dog*, la escultura de Jeff Koons. Que al estar ahí descontextualizada, refleja la soledad costosa y hueca de sus dueños.



Se mezclaron en equilibrio temporal piezas modernas y contemporáneas, tanto de artistas jóvenes como de otros ya consolidados. Ya que Valentino imaginó que *"ella realmente tendría estas piezas y haría que funcionarían unas con otras de una manera diferente"*.



La casa es descrita como una construcción elemental, cruda, monástica y de bordes duros. Con líneas horizontales, sencillas y elegantes. Y acabados que le confieren un aspecto limpio y sofisticado.

Se encuentra pulcramente modulada tanto en exteriores como en interiores. Lo que le da una sensación general de equilibrio. Asimismo el uso de grandes ventanales de piso a techo permiten todas las habitaciones estén inundadas de mucha luz



En el vestíbulo de la entrada principal se encuentra una de las obras más relevantes: una foto de Richard Misrach de la serie *Desert Cantos* titulada "*Desert Fires #153*". Que fuera de la ficción pertenece a Tom Ford.

Ésta muestra a un hombre apuntando con un rifle a otro que sonrío a la cámara. Y constituyó una de las primeras referencias para articular el ambiente de la película. No sólo por su referencia al desierto, sino también por las sensaciones que pretende evocar: desesperación, confusión y miedo.



También se modificó el mobiliario y la decoración para que concordara con la realidad de los personajes. Se eligieron piezas exclusivas de alta gama de acuerdo al nivel adquisitivo de la pareja. A diferencia de las fotos arquitectónicas donde los textiles claros y ventanas le dan un aire de modernidad, en el filme la tapicería y ornamentos en tonos oscuros generan un efecto de alto contraste y sobriedad. Los cuáles buscan ser drámaticos en su indiferencia hacia los habitantes de la casa.



La casa se extiende horizontalmente a través de la propiedad. Su eje central se mide 76 metros. Va desde el garaje en el extremo oriente hasta la suite principal en el oeste. Y genera una sucesión dramática de las habitaciones.

Estructuralmente cuenta con vigas de acero ahogadas en la losa que soportan el peso en tramos largos. Además de sólidas, altas y gruesas columnas de concreto aparente. Las cuáles atraviesan el techo y contrastan con su delgado espesor, brindándole a toda la casa una sensación de movimiento.



Todo en casa de Susan ha sido meticulosamente elegido. Se buscó toda su vida y lo que la rodea pareciera cuidadosamente planeado. Pero sus pertenencias acaban por convertirse en una bella prisión que la ha atrapado en una realidad que ella misma escogió.



Sus decisiones de vida la han llevado a un lugar que pese a su hermosa e imponente apariencia ella encuentra desagradable. Su casa resulta ser no más que el reflejo de su mundo elegante pero superficial, frío e indiferente.

Aunque posea infinidad de cosas materiales impresionantes y costosas, no ha logrado encontrar la felicidad verdadera. Entonces, la mansión a la vez de seductora también es espeluznante.



Pese a los cambios en decoración y amueblado, de entre los cuadros existentes se conservó una caótica pintura de Sterling Ruby. Precisamente por que concuerda con el estado emocional y psicológico de la galerista.

Como se observa en las imágenes únicamente se movió al comedor, a un plano frontal más protagónico. Y forma parte de una de las escenas más relevantes: cuando Susan recibe el libro de su ex-marido. Evento que pone en marcha la trama de la película.



Al interior de la vivienda, las habitaciones se delimitan por contundentes paredes de concreto aparente. Las cuales se guían según los ejes de la estructura y se integran a ella visualmente.

Lo cuál se hace visible incluso desde el exterior, donde la volumetría insinúa la distribución interior de la mansión.



En la película la cultura de la belleza y aspiración humana de estar cerca de ella se lleva a otro nivel. En la casa se nota que a quien la habita le importa mucho la apariencia y rodearse de cosas hermosas. Mediante las obras se genera un encanto calculado y premeditado. Por ello es triste e irónico cuando Susan confiesa a su marido ya no le interesa todo ese arte. El cuál además esta vendiendo para compensar los negocios fallidos de él. Por ello hay cajas de embalaje por toda la vivienda, lo que provoca se perciba austera y poco comfortable.



Valentino usa temas como el aislamiento y alienación para el contexto de la protagonista y buscó "pasillos largos y habitaciones grandes que hicieran sentir que el personaje de Susan era diminuto de alguna manera o estaba atrapado en ese mundo." Los pasillos se aprovecharon para hacer tomas que evocaran el sentimiento de que la arquitectura la captura y aísla de todos, incluso de su esposo; quien prefiere pasar el fin de semana con su amante que con ella. Susan parece ser la única que habita la cavernosa casa, que es el escenario perfecto para su soledad e infelicidad.



En cuanto a las obras de arte, en la sala de estar hay una pintura de Robert Motherwell en blanco y negro. Mientras que en el dormitorio vemos un cuadro de Mark Bradford y la escultura de Alexander Cadler titulada *23 Snowflakes*.



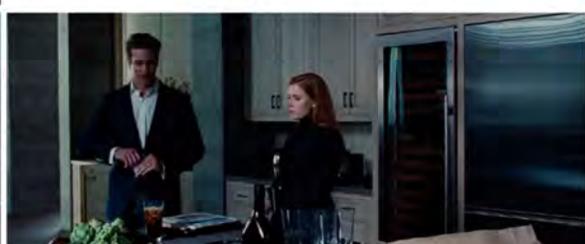
La vivienda posee un entorno cavernoso y pasillos muy largos, los cuáles son la razón se eligiera esta locación. A través de estas circulaciones, las amplias zonas públicas y familiares dan paso a habitaciones íntimas y esbeltas.



Posee un ambiente cómodo pero refinado, donde destaca la alta atención al detalle y una paleta de colores elegida delicadamente. Por ejemplo, los gabinetes y muebles de estilo clásico en madera pálida de la cocina. Que mantienen una misma línea y materialidad con el resto de la vivienda.



En realidad esta casa no es un verdadero hogar. Es la falsa fachada de belleza, éxito y elegante opulencia que Susan siempre había deseado. En dónde el sobrio y refinado minimalismo tiene como fin disfrazar y tratar de ocultar la alienación y vacío emocional de este entorno frío y calculado.





La suite principal cuenta con vista al Océano Pacífico y salida directa a la terraza y jardín. Además de la cama hay una pequeña sala, y se destaca una chimenea empotrada en la pared de concreto aparente. Y se mantiene

En cuanto a los materiales, se mantienen el acero, vidrio, los revestimientos de madera y el concreto aparente.



El enorme se mimetiza con la protagonista. Su vivienda es enorme, moderna, ascética y se integra sin problema a la hermosa y gris ciudad. Así como Susan aparenta integrarse a su círculo social. Pero ella tal como su mansión, en dualidad, es hermosa y grotesca. Por un lado da la impresión de ser triunfadora, poderosa y elegante. Y a la vez no está conforme con su vida aburrida e inmensamente infeliz. Incluso dice a una de sus amigas: *“¿Qué derecho tengo a ser infeliz? Tengo todo. Me siento ingrata por no ser feliz”*





El baño principal tiene ventanas con cancelería de acero, paneles y muebles de madera con encimeras de concreto. Además de tina, regadera y un par de sillones. Más que el cuarto de baño de una casa parece un lujoso spa.



Según el arquitecto *"el uso expresivo de los materiales se amplía de tal manera que el edificio puede sentirse a la vez grande y pequeño al mismo tiempo: monumental pero sin pretensiones."*



El entorno rígido austero y puritano evoca la trágica existencia de la protagonista, ayuda a contar sus emociones y la historia. Afecta el modo en que los personajes actúan entre sí y con lo que los rodea. Y nos acerca a su mundo fino pero apático.



Así, el arte, el dinero y la imponente casa de cristal. Es decir todo lo que se piensa usualmente como un logro, en realidad es una emulación superficial y falsa de éxito y realización personal. Que responden más bien a lo que socialmente se cree es importante y no a la realización personal

En la película la casa ayuda a establecer la narrativa y el tono de la película. Evidencia la forma en que Susan lidia en un mundo de alto nivel mientras experimenta una crisis de identidad y se desmorona por dentro. Al enfrentarse a un pasado no resuelto que aún la atormenta.

Tras realizar este cotejo, es imposible pasar por alto que todas las fotos del ámbito arquitectónico, como señala Bruno Zevi: “[...] no comprenden figuras humanas [...] están desiertas, abandonadas, como si fuesen fantasmas inorgánicos; son si se quiere abstracciones.”³⁹ Al parecer en un afán de pulcritud omiten cualquier rastro de vida humana. Y sus descripciones se enfocan y ponderan lo físico del objeto arquitectónico. Por ejemplo: dimensiones, materiales, elementos constructivos, o mobiliario. Otro aspecto desafortunado de la imagen publicitada en el ámbito arquitectónico, es la distorsión de la percepción del objeto arquitectónico. Para lo cuál se vale de perspectivas y encuadres engañosos que hacen ver las distancias entre objetos más amplias de lo que son. Y la falta de escala humana impide detectar estas alteraciones.

Cuando nos detenemos a revisar estas circunstancias, caemos en cuenta nuestro campo disciplinar adopta la idea de **espacio** como algo medible, cuantificable y tangible derivada de las ciencias objetivas y logocentristas. La cual se refleja incluso en sus imágenes, ya que, al omitir la probable interacción del entorno por construir con sus habitantes, en consecuencia, el supuesto mundo posible que podría representarse se ve limitado al espacio material y objetual.

Por su parte, la imagen cinematográfica conformada por distintos elementos como: locaciones, luz, color, sonido, utilería, vestuario, actores, acciones y diálogos, nos presenta un sistema complejo de interrelaciones. Un todo indivisible e interdependiente cercano a evidenciar lo que sucedería en el ambiente humano habitado. Y pese a que la representación cinematográfica este condicionada y regida por la intencionalidad del director, en ella destaca la importancia de que lo material y lo humano tengan una reciprocidad y correlación clara. En ella todos los objetos, incluidos los arquitectónicos corresponden con los personajes que interactúan, su personalidad, origen y ocupación. Nos permiten observar sus intereses, motivaciones, miedos, preocupaciones, estados de ánimo y sentimientos y hacernos una idea más clara de cómo se comporta el ser humano en el entorno construido. Es decir, su entendimiento de lo **espacial** está más cercano a la **experiencia vivencial de la espacialidad**.

La imagen cinematográfica muestra ese posible mundo a ocurrir, es decir **nos ayudaría a señalar todo lo que puede suceder en el entorno construido y repensar la complejidad de las relaciones y actividades humanas con lo que lo que nos rodea**. Y nos ofrecería a una nueva perspectiva que permite darnos cuenta la **espacialidad** del ser humano es una experiencia que requiere pensarse y proyectarse. Y pese haber sido desplazada o suprimida en el pensamiento arquitectónico, en realidad “[...] late subterráneamente porque es parte de la vida.”⁴⁰ Ya que preocupante nuestra disciplina ha olvidado la labor del diseño arquitectónico no se reduce a un problema técnico e instrumental. Y ha prevalecido la dimensión objetual y la falta de consideración de que en nuestra labor profesional es necesario contemplar nuestra relación con el mundo circundante. De modo que en el producto de la actividad del diseño no se vea sustraída la potencialidad de mostrar la espacialidad que en su proceso ha estado presente.

³⁹ Bruno Zevi. *Saber ver la arquitectura...* 145

⁴⁰ Pablo Sztulwark. *Ficciones de lo habitar...*29, 30

5.3 Cotejo de la proximidad de las imágenes cinematográfica y proyectivo-intencionales respecto a la Experiencia Espacial Vivencial en el Cuadrante de Representación

“Es cierto que el mundo es lo que vemos, y, sin embargo, tenemos que aprender a verlo.”

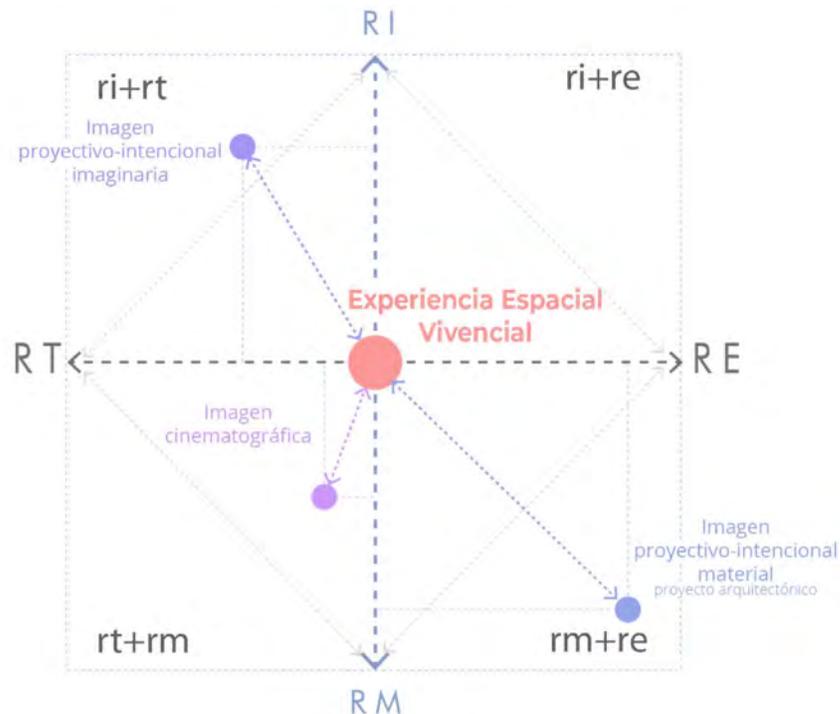


IMAGEN 4. COMPARATIVA DE LAS IMÁGENES CINEMATográfica Y PROYECTIVA INTENCIONAL INMATERIAL Y MATERIAL CON RELACIÓN A LA EXPERIENCIA ESPACIAL VIVENCIAL EN EL CUADRANTE DE LA REPRESENTACIÓN.
FERNANDO ZAMORA, INTERVENCIÓN KARLA PÉREZ

El Cuadrante de la Representación ha resultado ser una herramienta útil para explicar la **Experiencia Espacial Vivencial** y la naturaleza y particularidades de las imágenes abordadas en esta investigación. Hasta el momento, cada una ha sido presentada por separado, pero en este capítulo de cierre me parece importante traslaparlas entre sí. Ya que todo lo expuesto anteriormente se puede acabar de resumir mediante este planteamiento esquemático. Y el cual ayuda a explicar con mayor eficacia los resultados a los que llegué tras el análisis comparativo de fotogramas de películas con fotografías del ámbito arquitectónico respecto a la **espacialidad**.

En primera instancia, el punto de referencia principal se comprende por la **Experiencia Espacial Vivencial**. La cual se sitúa al centro del Cuadrante de Representación, justo en medio de los ejes crono-tópico e imaginario-material. Lo cual denota el carácter intersubjetivo en el que se

desarrolla y construye continuamente la vivencia humana, incluido dicho fenómeno. Y establece la base a partir de la cual se realiza el contraste de las otras representaciones. Porque al final de cuentas es el atributo que se busca valorar en ellas. La cual se da por la interacción del hombre con lo que le rodea gracias a las capacidades perceptivo-motoras de su cuerpo y a su intelecto. Así, la **espacialidad** es inherente a nuestra naturaleza y condición humana.

El sujeto sería un cuerpo-en-el-mundo; es decir, algo que está totalmente integrado con su entorno.⁴¹ Y consecuentemente, “[...]el hombre es determinado en su existencia por su referencia al **espacio**.”⁴² Por qué el sujeto establece relaciones con lo que lo rodea de forma que ambos se influyen mutuamente. Puesto que, en aras de entender su entorno, lo multiplica y modifica continuamente. Pero, al mismo tiempo como resultado, complica su propia percepción de la **configuración espacial** en la que se encuentra inmerso.⁴³ Esto significa el ser humano constituye su experiencia **vivencial de la espacialidad** a la par de que ésta lo constituye a él.

Para continuar con la reflexión es pertinente recordar la imagen proyectiva-intencional del diseño arquitectónico abarca no sólo el aspecto material, sino también el imaginario. La distinción sólo se hizo para explicar cómo se constituye el accionar del arquitecto diseñador. Pero ambas forman parte esencial de un mismo proceso donde son inseparables una de otra. Así, debido a la peculiar forma de trabajo que se da al diseñar, esta imagen fluctúa constantemente del subcuadrante de la representación imaginaria-temporal al de la material-espacial. Siendo este último donde acaba por instalarse su resultado final.

Como busco mostrar en el Cuadrante, la imagen arquitectónica proyectiva-intencional en su faceta material sería la más lejana de la **espacialidad fenomenológica**. Eso no ocurre únicamente debido a sus características de representación sensible; es decir, de *Bildobjekt* en un soporte físico sujeto a un tiempo y lugar específico. Sino también porque su contenido o *Bildsujet* se ha dirigido al entorno por construir en aspectos meramente objetivos como su materialidad o dimensiones. No contempla el ambiente humano habitado, es decir el hombre y su accionar. Aspectos que, si en ella se expusieran, aumentarían su nivel de temporalidad, y subjetividad y lo acercaría más al **fenómeno de la espacialidad**.

Ahora bien, hay que ser prudente con este señalamiento, ya que, aunque éste no sea tan evidente en la imagen proyectiva-intencional material, no quiere decir que se encuentre totalmente ausente en ella. Ya que para que se dé su existencia se recurre a cierta **experiencia espacial** previa que es revivida en su contraparte imaginaria. La cuestión es que, pese a que la imagen imaginaria arquitectónica se advierta más cercana a la **Experiencia Espacial Vivencial**, ésta es de carácter privado y no sensible. Por ende, no es accesible a nadie más que al propio diseñador. Y resultaría no ser suficiente para señalar a terceros cómo se proyectaría

⁴¹ Graham Cairns. *La visión espacial del cine. El arquitecto detrás de la cámara*. (España: Abada editores, 2007) 244

⁴² Richard Koeck. *Cine-scapes: Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. (Abingdon: Routledge, 2013) 62

⁴³ Graham Cairns. *La visión espacial del cine...* 244

imaginariamente la **espacialidad fenomenológica** en el ambiente humano habitado en la actividad del diseño arquitectónico.

Por último, encontramos a la imagen cinematográfica. En ella se distinguen los tres elementos interdependientes del **fenómeno de la espacialidad: ser humano-acciones-entorno construido**. Y se localiza en el subcuadrante de las representaciones temporales-materiales. Comparada a la imagen proyectiva-intencional arquitectónica, no se encuentra tan lejos de la **Experiencia Espacial Vivencial**. Dado que su contenido y modo de presentarse le permiten evidenciar la vivencia del mundo humano. Así como evocar en su espectador cierta experiencia mediante la cual es capaz de identificarse con lo que mira y le ofrece una nueva perspectiva para entender, dar significado y construir dicho mundo a la par consigo mismo.

De manera que la imagen del séptimo arte “[...]nos abre la oportunidad de alejarnos de nuestras circunstancias inmediatas y evaluar el mundo que habitamos.”⁴⁴ Por su capacidad de presentarnos los contenidos primarios sensibles para realizar la aprehensión de nuestro mundo resulta un medio útil para hacer notar la **espacialidad** no es totalmente interna o externa al sujeto, sino un punto intermedio. Por ende, la imagen cinematográfica es más eficaz que la imagen proyectiva-intencional arquitectónica en la representación del **fenómeno de la espacialidad** al exhibir y considerar la multiplicidad de factores que lo componen, así como sus múltiples relaciones internas.⁴⁵

Con todo esto, puedo señalar, independientemente de la forma y que tan claro la exhiban, la **Experiencia Espacial Vivencial** está presente en todas las representaciones. Asimismo, la posición donde las he colocado en el Cuadrante de Representación no está dicha de facto; más bien es la debatible interpretación que les di con base en la investigación realizada. La cuál busca hacer notar la importancia de ir más allá de ver como acto fisiológico y empezar a mirar lo que se nos pone enfrente⁴⁶. De modo que las imágenes físicas nos ayuden a pensar y discurrir sobre realidades no tan evidentes y que suelen obviarse.

Así, la comparativa de las imágenes cinematográficas y arquitectónicas respecto a la **espacialidad** evidencia las deficiencias del entendimiento hecho en el ámbito arquitectónico. Al denotar la inconsciencia de la incidencia de la **Experiencia Espacialidad Vivencial** en el diseño arquitectónico y en su actividad acaba por reflejarse en su producto o imágenes. Pero a la vez abre la puerta para repensar lo **espacial** desde el punto de vista arquitectónico. Lo que pone sobre la mesa la posibilidad de que también en nuestro campo exista una imagen fenomenológica donde la representación de la **espacialidad** sea más clara.

⁴⁴ Jeremy Philip Gaten. “La conversación implícita: el verdadero valor del arte y la expresión en ‘Animales nocturnos’” en Film independent (sitio web), 30 de noviembre de 2016, consultado el 10 de noviembre de 2022 en <https://www.filmindependent.org/blog/implied-conversation-true-value-art-expression-nocturnal-animals/>

⁴⁵ Graham Cairns. *La visión espacial del cine. El arquitecto detrás de la cámara...* 244

⁴⁶ Se considera mirar como el “ver cómo.” Es decir, un ver significativo que conlleva un saber, interpretar, comparar, recordar, temer creer, dudar, desear, etc. Fernando Zamora. *Filosofía de la imagen...*250

5.4 Reflexiones finales

Con lo expuesto hasta ahora, considero posible dar una aproximación a la pregunta planteada en el primer capítulo y argumentar que **es posible repensar lo espacial arquitectónico a través del estudio de la experiencia humana representada en la imagen cinematográfica**. Desde mi punto de vista, la imagen del cine me ha ayudado a reflexionar y a sugerir una aproximación hacia la noción de la **espacialidad** en la producción arquitectónica desde el enfoque **fenomenológico**. Y he reconocido los siguientes puntos articulares de la investigación. Los cuales en mi opinión incidirían en el entendimiento del campo de conocimiento del diseño arquitectónico:

1. Postura crítica respecto al supuesto papel del arquitecto como “diseñador de espacios” y reconocimiento de su quehacer profesional

Para empezar, me ha permitido advertir es importante y prudente cuestionar las premisas infundadas que se han perpetuado en el campo del diseño arquitectónico. Ya que al identificar que la labor del arquitecto como diseñador se inserta y emerge en función del contexto productivo del entorno construido. Así como el tomar consciencia de que la actividad del diseño se consolida en una triple acción de **imaginar-proyectar-graficar** la propuesta de sus características y configuración. Me ha permitido adquirir una postura crítica y desengañarme del mito en el cual se gestó mi formación profesional y darme cuenta de que pese a lo que se dice en el ámbito mediático y académico, los arquitectos no tenemos la potestad de diseñar **espacios**.

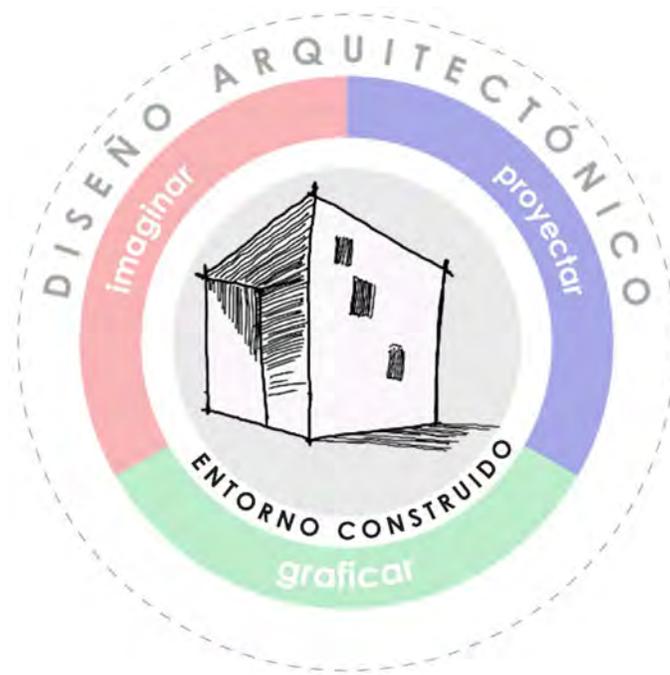


IMAGEN 5. LA ACTIVIDAD DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO SE INSTAURA EN UN PROCESO PRODUCTIVO Y SE CONFORMA POR LA TRIPLE ACCIÓN DE IMAGINAR-PROYECTAR-GRAFICAR LA CONFIGURACIÓN DEL ENTORNO QUE SE PRETENDE CONSTRUIR. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ.



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.

2. Superación de la noción de espacio mediante la aproximación al fenómeno de la espacialidad y su pertinencia en el diseño arquitectónico

Al reconocer la existencia del **fenómeno vivencial de la espacialidad**; el cuál se constituye como un sistema complejo de interrelaciones, no sólo se confirma el punto anterior. Sino también significa un paso circunstancial para salir de la postura material y objetivista que denota la noción de **espacio** asumida en el ámbito arquitectónico. Y da pauta para argumentar que la **espacialidad** tampoco es algo susceptible a diseñarse. Aunque cabe aclarar, eso no quiere decir sea ajena o se encuentre desligada totalmente del diseño arquitectónico.

La **espacialidad** está presente al momento de diseñar como una propuesta del mundo posible cuando el arquitecto imagina y proyecta el ambiente humano habitado. Es decir, en la actividad del diseño arquitectónico se imagina y proyecta cómo podría darse el **fenómeno de la espacialidad** respecto al entorno que se pretende concretar materialmente en su relación con el ser humano, para así sugerir su forma y particularidades. Al tomar esto en consideración, encontramos que dicho fenómeno se manifiesta de forma **imaginaria y proyectiva** en la labor arquitectónica. Del mismo modo, y recíprocamente el diseño arquitectónico también forma parte de la **experiencia vivencial de la espacialidad**. Pero no participa directa ni determinadamente, más bien lo hace de manera indirecta cuando el entorno que se ha previsto en la fase de planeación es concretado físicamente en el plano material. Por ende, estamos hablando de una relación transactiva y cíclica en donde ambos se retroalimentan mutuamente.



IMAGEN 6. LA ESPACIALIDAD ESTÁ PRESENTE EN LA ACTIVIDAD DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO, Y ÉSTE EN CONSECUENCIA FORMA PARTE DE DICHO FENÓMENO A TRAVÉS DEL ENTORNO CONSTRUIDO.

ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

3. Reconocimiento de la imagen como medio para la generación de conocimiento y su papel en la conformación del mundo humano

A su vez, el tema de la imagen ha sido fundamental y me ha permitido reparar en la importancia de su reivindicación como medio valioso de conocimiento. Contrario a lo que suele pensarse, no es un medio primitivo, ajeno o dañino a la razón humana; la cuál no es únicamente de tipo discursiva y verbal, sino también imaginal. Identificar la complejidad de la imagen y sus facetas interna y externa o subjetiva y objetiva, dan pauta a asumirlas como un recurso que permite formar, aclarar y organizar nuestras ideas, así como exponerlas y explicarlas a terceras partes.

La imagen tiene un **modo epistémico** que ayuda a conocer, entender y pensar en asuntos materiales e inmateriales del mundo circundante y de nosotros como seres humanos. Pero su potencialidad no se limita a recrear para pensar en aquello que evoca, sino también es capaz de crear. Es decir, presenta un **modo configurativo** que hace y crea a nivel externo e interno. A la imagen se ve involucrada en la conformación intersubjetiva del hombre con su mundo. En otras palabras, constituye un modo de ser-en-el-mundo donde nos construimos y nos significamos a la par que hacemos lo mismo con lo que nos rodea.

Aunque usualmente haya sido desestimada, mirar y analizar la imagen permite superar el paradigma logocentrista, y pese haber sido subvaluada, revela gran potencial para discurrir, sensibilizarnos y profundizar en el conocimiento de cuestiones que solemos pasar por alto en nuestra disciplina. Como serían el **fenómeno de la espacialidad** y el producto del proceso de diseño arquitectónico.

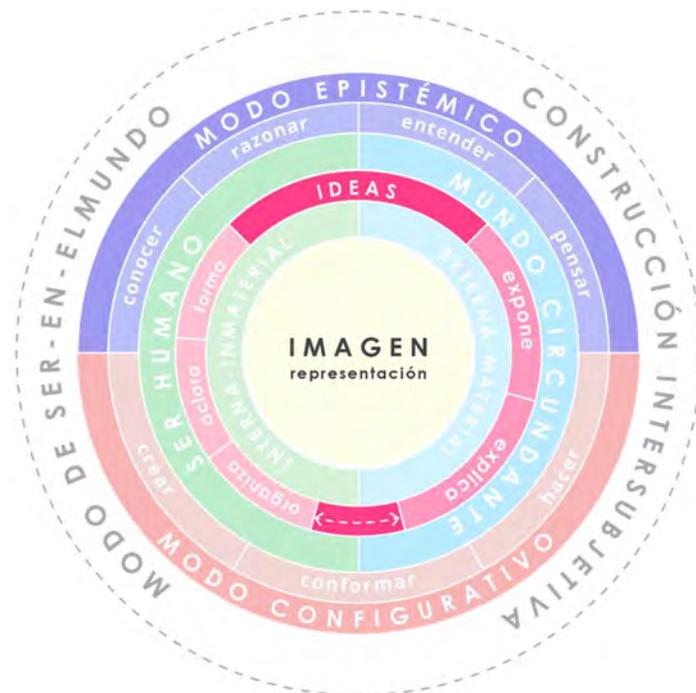


IMAGEN 7. ESQUEMA DE LA IMAGEN Y SUS PARTICULARIDADES DONDE SE DISTINGUEN SUS MODOS EPISTÉMICO Y CONFIGURATIVO A PARTIR DE LOS CUALES SE EXPLICA Y CONFORMA EL SER HUMANO Y SU MUNDO CIRCUNDANTE. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

4. Contraste del entendimiento de la espacialidad imagen cinematográfica y la imagen material arquitectónica

La imagen se sugiere como intermediario entre el diseño arquitectónico y el ámbito cinematográfico para revisar y analizar cómo ha asumido cada campo la noción de lo **espacial**. Ya que a su manera y según sus fines propios, a través de imágenes taxativas cada una pretende la representación sensible de un **mundo posible** al cuál se accede mediante su propia presencia material. Es decir, buscan abrir la posibilidad de un mundo que está más allá de lo que existe factualmente.

Por un lado, la totalidad expuesta en la imagen cinematográfica es uno de los entendimientos del “**espacio cinematográfico**” o **pictórico**. Se compone por la compleja interacción de factores y correspondientes entre sí: personajes, objetos, música, iluminación, actos, relaciones, circunstancias existentes, etc. Y se aproxima a reproducir el **fenómeno de la espacialidad** dado por la correlación del ser humano, sus acciones y el entorno construido. Ya que además de mostrar al hombre inseparable a su ambiente, al representar acción, abarca lo necesario para representar la **experiencia vivencial espacial** de la vida cotidiana.

Por su parte, la imagen arquitectónica, como se evidencia en su posición en el Cuadrante de la Representación, tiende al espectro material, estático y objetivo. La cuál, como señala Pablo Stulwark objetiva el proceso de diseño arquitectónico y es reducida a una dimensión técnica, en donde su parte subjetiva, simbólica e imaginaria es desplazada y hasta suprimida. Por lo que parece que la vida que pueda desenvolverse ahí desaparece como problema.⁴⁷ Al enfocarse en los aspectos físicos del objeto arquitectónico a materializar, denota en el ámbito arquitectónico prevalece la noción de **espacio** material. En ella es precaria la representación humana y si esta presente funge como mera escala o referencia dimensional.



IMAGEN 8. AUNQUE LA IMAGEN CINEMATOGRÁFICA Y LA ARQUITECTÓNICA REPRESENTAN UN MUNDO POSIBLE, LA PRIMERA MUESTRA LA EXPERIENCIA DE LA ESPACIALIDAD. MIENTRAS EL ÁMBITO ARQUITECTÓNICO EVIDENCIA SU TENDENCIA A PENSAR EL ESPACIO COMO ALGO MATERIAL Y OBJETUAL. *NOCTURNAL ANIMALS*. TOM FORD. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

⁴⁷ Pablo Stulwark. *Ficciones de lo habitar...* 29 y 37

5. Implicaciones del análisis de la imagen cinematográfica en la imagen arquitectónica

Por sus particularidades, la imagen y la experiencia cinematográfica nos acercan más que la imagen arquitectónica a la **vivencia de la espacialidad**. Al mostrarla más claramente, propician evidenciar la existencia, reparar en detalle y profundizar en el conocimiento de aspectos de nuestra propia vida y profesión que en la cotidianidad pasamos por alto; tal como sucede con este fenómeno. El valor de recurrir a este medio consiste en ayudar a explorar conscientemente lo que, al experimentarse inherentemente, por lo general no advertimos a primera instancia. Y con ello reconsiderar los supuestos sobre la noción de **espacio** del ámbito arquitectónico.

Al estudiar la imagen cinematográfica me he dado cuenta de la poca conciencia del campo de diseño arquitectónico sobre qué es la **espacialidad** y cómo se da. Por ello no es de sorprender no sea mostrada en nuestras imágenes materiales proyectivo-intencionales. Por qué ¿cómo representar algo que ni si quiera sabemos existe? Ahora bien, el no ser conscientes de ella, no significa no esté presente en la actividad del diseño arquitectónico, este actuar no sólo es meramente instrumental. En su proceso es inevitable y hasta necesario imaginar cómo se habitaría y cómo podría ser la **experiencia espacial** en el entorno a materializar.

Pero, aunque al diseñar generemos imágenes no sensibles de la **espacialidad** al imaginar y proyectar el entorno por construir que formará parte del ambiente humano habitado. La cuestión es que, al momento de graficarlas y trasladarlas a soporte material, el **fenómeno de la espacialidad** no logra ser representado. Me parece esto sucedería gracias a la influencia de las imágenes mediatizadas que solemos consumir y que constituyen nuestras referencias más recurrentes. Las cuáles, como se ha señalado a lo largo del trabajo, se limitan a exponer las cuestiones materiales y físicas del objeto a edificar.

Al analizar la imagen cinematográfica y cómo representa la **espacialidad**, encuentro la imagen del diseño arquitectónico podría acercarse más a ella, en vez de seguir recurriendo a la que suele publicitarse en nuestro ámbito disciplinar. Esto configuraría un punto de vista que considere **al ser humano y la experiencia que desarrolla con su entorno**. Y daría pauta a pensar en la intencionalidad de las imágenes arquitectónicas, así como a cuestionar qué tipo de experiencia buscan generar. La cuál me parece, tendría el fin de que otras personas perciban la relación del hombre con el entorno a construir. Es decir, proyectar y referirnos al ambiente humano habitado lo más parecido a cómo lo hizo el arquitecto diseñador.

Con esto, se abre un área de oportunidad donde el enfoque de la imagen cinematográfica podría adaptarse e integrarse al proceso donde se ejerce la actividad de diseño. De manera tal que, el reto del producto del diseño arquitectónico consistiría en pasar de únicamente abordar el aspecto material y objetual a plantear, proponer y expresar la interacción de factores que conformarían la posible **experiencia espacial vivencial** que se daría en el objeto

arquitectónico a materializar de manera más similar a como lo hace la representación cinematográfica.

Y, aunque sabemos la propuesta realizada por el arquitecto diseñador no es de carácter determinista, tal vez adoptar otro punto de vista lograría la imagen arquitectónica traslade de forma más eficiente a soporte material las imágenes sensibles producidas. De manera que exhiba con más presteza lo que ha proyectado y ponga en marcha una experiencia que ayude a imaginar lo que podría suceder en el entorno una vez construido. Es decir, que haga visible y presente más explícitamente la propuesta del mundo posible planteada.



IMAGEN 9. NUESTRO CAMPO DISCIPLINAR PODRÍA ACRESCERSE E INSPIRARSE EN LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA PARA QUE NUESTROS PRODUCTOS PLANTEEN MÁS EFICIENTEMENTE LA ESPACIALIDAD Y LA INTERACCIÓN DEL HOMBRE, ACCIONES Y EL ENTORNO A CONSTRUIR. *NOCTURNAL ANIMALS*, TOM FORD. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

Al tomar todo esto en consideración, la imagen cinematográfica ha sido útil para explorar una serie de temáticas pertinentes en el campo de conocimiento del diseño arquitectónico, reconsiderar creencias que había asumido como ciertas sin un verdadero sustento, y darme cuenta de diversas cuestiones importantes que antes ignoraba. Tales como: qué es el proceso de producción de lo arquitectónico y del entorno construido, el diseño arquitectónico como una fase de esos procesos, su accionar y la imagen resultante de ella. Así como la transactiva relación de lo arquitectónico con la producción de lo humano y su mundo. De qué hablamos al hablar de imagen, su naturaleza y valor. Además de la existencia del **fenómeno de la espacialidad** y su incidencia en nuestro ámbito disciplinar, etc.



IMAGEN 10. LÁMINA RESUMEN ACERCA DE LO QUE LA APROXIMACIÓN A LA IMAGEN CINEMATOGRAFICA HA PERMITIDO VISUALIZAR SOBRE EL FENOMENO DE LA ESPACIALIDAD Y EL CAMPO DEL DISEÑO ARQUITECTONICO. ELABORACIÓN KARLA PÉREZ

También, considero prudente mencionar el trabajo no está del todo finalizado. Y cómo sucede comúnmente al investigar, surgen demasiadas preguntas que aún quedan pendientes. Pero éstas representan una oportunidad para continuar indagando y sometiendo a cuestionamiento lo que creemos que sabemos. Por ejemplo: Si el habitar y la **espacialidad** son resultado de la relación del ser humano y su entorno, ¿qué tienen que ver entre ellas? ¿Cómo se relacionarían? ¿Qué las diferencia? ¿La **espacialidad** al ser parte esencial del ser humano trataría de una condición para su habitar?

Además ¿Existiría influencia de la imagen cinematográfica en el accionar del diseño arquitectónico? Sensibilizarnos respecto de temáticas como el **fenómeno de la espacialidad** ¿de algún modo podría reflejarse en la representación arquitectónica? ¿De qué forma el arquitecto-diseñador podría trasladar con más eficacia lo que proyecta imaginariamente a la representación material? ¿Cuál es la experiencia que ocurre al exponernos y mirar una imagen arquitectónica? ¿Qué imágenes surgen durante todo el proceso de diseño? ¿Cuál es su intención según su espectador, ya sea el mismo arquitecto, el constructor o el cliente?

Al final de todo, considero relevante reiterar el verdadero objetivo de llevar a cabo estos planteamientos y cuestiones es promover una actitud reflexiva no sólo para repensar la noción de lo **espacial arquitectónico**. Sino también para reconsiderar las creencias sin fundamento que suelen darse por hecho en el campo del diseño arquitectónico. En donde equivocadamente se ha asumido el papel y quehacer del arquitecto se encuentra únicamente en función de habilidades prácticas aprendidas empíricamente. Lo que ha desencadenado un actuar irreflexivo por parte de nuestro gremio.

Pero ¿Cómo ejercer la profesión si ni si quiera nosotros mismos sabemos qué es lo que hacemos? ¿Cómo aprender, enseñar o actuar en el ámbito del diseño arquitectónico si desconocemos qué es, por qué y cómo se hace? Por ende, considero valdría la pena tomar en cuenta las propuestas expuestas, no porque las asuma como verdad absoluta e indiscutible. Sino por que esperaríamos su aporte sea contribuir al cuestionamiento de las lastimosamente perpetuadas y sesgadas posturas en las que se ha fundamentado nuestra disciplina, desde nuestra formación y hasta nuestro ejercicio profesional.

Además de reconsiderar y refutar la idea de que el diseño arquitectónico juega un papel determinista en el comportamiento del ser humano. Es decir, que dicta la manera en la que éste desarrolla su existencia e indica como se da el ambiente humano habitado, cuando su alcance está lejos de hacer eso. Así como la importancia de abrir el panorama a otros campos no para justificar y validar nuestras creencias. Más bien para reconocer el cambio de perspectiva ofrece una nueva oportunidad para reparar en situaciones que omitimos. Y así confrontar asuntos que muchas veces por comodidad preferimos ignorar.

Estas indagaciones buscan ampliar la perspectiva y contribuir al desarrollo del conocimiento de lo arquitectónico y del diseño al poner en crisis lo que se ha entendido al

respecto. Para así no seguir afianzando las ideas concernientes a la disciplina arquitectónica en meros supuestos sin sustento. Y con ello generar una postura crítica abierta al debate y al discernimiento que propicie una actitud más responsable, consciente y coherente. La cuál tal vez eventualmente llegue a reflejarse en la forma en la que desempeñamos nuestras actividades en el ámbito laboral y académico.

Al final, solo me queda decir que hablar de lo arquitectónico y del diseño es un vasto terreno del que aún queda mucho por indagar. Donde es necesario someter a continuo cuestionamiento tanto las acepciones que se nos han dado, como las que vamos construyendo a través de la investigación. Y aunque parezca es trabajo de nunca acabar, considero la actitud reflexiva y la duda constante son el medio que tenemos para tratar de seguir avanzando en el complicado ámbito de lo arquitectónico.

Índice de imágenes

- Imagen 1. El fenómeno de la espacialidad y el diseño arquitectónico se relacionan a través de un factor en común: el entorno construido. Elaboración Karla Pérez. 206
- Imagen 2. A partir de la distinción del uso del término espacio, se ha decidido usar lo que se ha llamado espacio cinematográfico respecto a la imagen cinematográfica como medio para revisar la espacialidad. Elaboración Karla Pérez. 211
- Imagen 3. Una casa indica la perspectiva arquitectónica y una cámara cinematográfica la postura cinematográfica. Freepik..... 215
- Imagen 4. Comparativa de las imágenes cinematográfica y proyectiva intencional inmaterial y material con relación a la experiencia espacial vivencial en el cuadrante de la representación.Fernando Zamora, intervención Karla Pérez..... 243
- Imagen 5. La actividad del diseño arquitectónico se instaura en un proceso productivo y se conforma por la triple acción de imaginar-proyectar-graficar la configuración del entorno que se pretende construir. Elaboración Karla Pérez. 246
- Imagen 6. La espacialidad está presente en la actividad del diseño arquitectónico, y éste en consecuencia forma parte de dicho fenómeno a través del entorno construido. elaboración Karla Pérez 247
- Imagen 7. Esquema de la imagen y sus particularidades donde se distinguen sus modos epistémico y configurativo a partir de los cuales se explica y conforma el ser humano y su mundo circundante. Elaboración Karla Pérez..... 248
- Imagen 8. Aunque la imagen cinematográfica y la arquitectónica representan un mundo posible, la primera muestra la experiencia de la espacialidad. Mientras el ámbito arquitectónico evidencia su tendencia a pensar el espacio como algo material y objetual. *Nocturnal Animals*. Tom Ford. Elaboración Karla Pérez 249
- Imagen 9. Nuestro campo disciplinar podría acrecerse e inspirarse en la imagen cinematográfica para que nuestros productos planteen más eficientemente la espacialidad y la interacción del hombre, acciones y el entorno a construir. *Nocturnal Animals*, Tom Ford. Elaboración Karla Pérez..... 251
- Imagen 10. Lámina resumen acerca de lo que la aproximación a la imagen cinematográfica ha permitido visualizar sobre el fenómeno de la espacialidad y el campo del diseño arquitectónico. Elaboración Karla Pérez..... 252

Infografía *A Star is Born*

- *A Star is Born*. Bradley Cooper. 2018
- Burg, Karen. "A Star is Born" Set Decor. 31 diciembre de 2018.
https://www.setdecorators.org/?art=directors_chair_features&SHOW=directors_chair_Bradley_Cooper
- "On Screen: A Star is Born. Jack's and Ally's House. The Modern Digest.
<https://themoderndigest.com/onscreen-a-star-is-born-jack-and-allys-house/>
- "481 Cold Canyon Rd, Calabasas, CA 91302" Zillow.
https://www.zillow.com/homes/for_sale/20553436_zpid/34.125945,-118.612947,34.032105,-118.769674_rect/12_zm/1_fr/

Infografía *Nocturnal Animals*

- *Nocturnal Animals*. Tom Ford. 2016
- Steve Shaw y Scott Frances. "Malibu, California." Scott Mitchell Studio.
<http://scottmitchellstudio.com/projects/malibu>
- Steve Shaw. "A Modern Malibu Abode. est Magazine. <https://www.estliving.com/modern-malibu-abode-denise-kuriger-design/>

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Aguilera Vita, Sergio. 2013. "El cine y la nueva ontología de la imagen. Merleau-Ponty, Bergson y Deleuze" Trabajo final de master. Facultad de filosofía. UNED. Madrid.
- Argan, Guiulo. *El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.
- Arnheim, Rudolph. *El cine como arte*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Aumont, Jaques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- Bachelard, Gastón. *El aire y los sueños*. México: Fondo de cultura Económica, 2006.
- Baltierra, Adrián. *El campo de conocimiento del diseño arquitectónico como actividad proyectivo-imaginaria*. CDMX: DECAD, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2021.
- Una aproximación fenomenológica a la experiencia de lo espacial y su correlación con lo arquitectónico*. México: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2020.
- Baudrillard, Jean y Jean Nouvel. *Los objetos singulares: arquitectura y filosofía* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2004.
- Bech, Joseph Maria. *De Husserl a Heidegger: la transformación del pensamiento filosófico*. Barcelona: Ediciones Universidad de Barcelona, 2001.
- Beluccia, Raúl. *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2007.
- Berkeley, George. *Principios del conocimiento humano*. Folio, Libera los Libros.
- Beuchot, Mauricio. *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Ciudad de México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM-Editorial Itaca: 2008.
- Bollnow, Otto. *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, S. A., 1969.
- Bruguera, Jordi Assumpta Fluvià "fènyer III.2, 1. Ficción". *Diccionari etimològic*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2004.
- Buckland, W. *The cognitive Semiotics of Film*. Cambridge: Cambridge University, 2000.
- Cairns, Graham. *La visión espacial del cine. El arquitecto detrás de la cámara*. Madrid: Abada Editores, 2007.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. (Madrid: Alfaguara, 1990.
- Chaves, Norberto. *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona: Editorial GG, 2001.
- Ching, Francis D. K. *Arquitectura, forma espacio y orden*, Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Ching, Francis D. K., and Corky Binggeli. *Diseño de interiores un manual (2a. ed.)*, Barcelona: Gustavo Gili, 2015.
- Diccionario de filosofía*, 3ª ed. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1965.
- Dudley Andrew. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- Dussel, Enrique. *Filosofía de la Producción*. Bogotá: Nueva América, 1984.
- Einstein, Albert y Leopold Infeld. *La física, aventura del pensamiento*. Buenos Aires: Losada, 1943.
- Fernández, Antonio. *Sobre la naturaleza del espacio que construye la arquitectura. (geometría del recuerdo y proyecto del lugar)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1964.
- Frolov, Iván. *Diccionario de Filosofía*. Moscú: Editorial Progreso, 1984.
- Fromm, Erich. *Marx y su concepto del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Gadamer, Hans. *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2003.
- García Olvera, Héctor. "Sobre la producción de lo arquitectónico" en *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*, ed. Sandra Loyola, 45-70. CDMX: Facultad de Arquitectura, 2016.
- "Una aproximación a lo arquitectónico" *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico*, ed. Sandra Loyola, 81-119. CDMX: Facultad de Arquitectura, UNAM, 2016.
- García, Ana. "Lógica(s) de la imagen" en *Filosofía de la imagen*, ed. por Ana García, 15-56. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- García, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1993.
- Garrido, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis, 1996.
- Gaudreault, André. y Francois Jost. *El relato cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 1995.
- Gleason, Pablo. "Hermenéutica cinematográfica hacia una interpretación del cine documental", conferencia presentada en el XV Coloquio de *Hermenéutica Analógica*, CDMX: UNAM, 25 septiembre 2019
- Gombrich, Ernest. *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Titivillus: Epub, 2020.
- Gómez, Francisco. *El espectador frente a la pantalla: Percepción identificación y mirada*. España: Universidad de Valencia, 2000.
- Gorostiza, Jorge. *La imagen supuesta: arquitectos en el cine*. España: Fundación Caja de Arquitectos, 1997.
- Heidegger, Martin. *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder, 2012.
- El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- "Construir, habitar, pensar." En *Conferencias y artículos*, ed. Ives Zimmermann, 127-142. Serbal: Barcelona, 1994.
- Heskett, John. *Design- a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2002.
- Hierro, Miguel. "El diseño arquitectónico, ¿para qué?", *Un acercamiento revisor a las nociones del diseño en la producción de lo arquitectónico*, ed. Sandra Loyola, 15-27. CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM, 2016.
- "El proceso y la naturaleza del diseño arquitectónico", *Programa de maestría y doctorado en arquitectura. Curso propedéutico 2015/1. Proyecto de investigación. Documentos de estudio*, 63-80. CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM, 2015.
- Hierro, Miguel. "La crítica en la producción arquitectónica". *Aproximación crítica a las ideas de la producción de lo arquitectónico*. ed. Sandra Loyola, 49-67. CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM, 2016.
- "La idea del habitar y la idea del diseñar". *La producción mítica en lo arquitectónico y su relación con la enseñanza del diseño*, 93-103. CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM, 2013.
- "La investigación proyectual", *Programa de Maestría y Doctorado en arquitectura Curso propedéutico 2015/1. Proyecto de investigación. Documentos de estudio*, 147-154. CDMX: Facultad de Arquitectura. UNAM, 2015.
2014. *La naturaleza del diseño arquitectónico y su proceso* Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México.

- La razón de ser de las actividades del diseño arquitectónico*. CDMX: Facultad de Arquitectura, 2019.
- Husserl, Edmund. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero: Introducción general a la fenomenología pura*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Las Conferencias de París*. México: instituto de Investigaciones Filosóficas, 2009.
- Jauss, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona, Paidós.
- Kaklauskas, A. y R. Gudauskas, "Intelligent decision-support systems and the Internet of Things for the smart built environment", en *Start Up Creation. The Smart Eco-Efficient Built Environment*, ed. por Fernando Pacheco, Erik Rasmussen, Claes-Göran, Volodymyr Ivanov, Arturas Kaklauskas, Stephen Makonin, 413-449. United Kingdom: Woodhead Publishing, 2016.
- Kant, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. España: Taurus, 2013.
- Károly, Elisabeth. 2002. "L'Influence du cinéma sur l'architecture le cas de Jean Nouvel" Tesis maestría, Université Paris I Panthéon Sorbonne.
- Koeck, Richard. *Cine-Scapes Cinematic Spaces in Architecture and Cities*. New York: Routledge, 2013.
- Kutucu, Seçkin, *Transformation of meaning of architectural space in cinema: the cases of "Gattaca" and "Truman show"*. Izmir: Izmir Institute of Technology, 2005.
- Lizarazo, Diego. *Iconos, figuraciones, sueños: Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI editores, 2004.
- Ludovic Robberechts. *El pensamiento de Husserl*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Madurelo Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos*. Madrid: Akal. 2008.
- María de los Ángeles Quintero. 2011. "El espacio en el cine" Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana.
- Martínez, María. *Laberintos narrativos. Estudio sobre el espacio cinematográfico*. España: Gedisa, 1993.
- Martínez, Rodrigo. *Cine y forma. Fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica*. CDMX: UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño, 2019.
- Mendoza, Ricardo. 2015. Edmund Husserl: Phantasia e imaginación. Estudio sistemático del rol y la evolución de las presentificaciones intuitivas en el tránsito hacia la fenomenología trascendental (1898-1913). Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta. Agostini, 1993.
- Sense and non-sense*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1964.
- Morales, José. *Arquitectónica*. Chile: Universidad del Bio-Bío. Facultad de arquitectura y construcción, 1984.
- Neira, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid. Arco Libros, 2003.
- Newton, Isaac. *Principios matemáticos de la Filosofía natural*, 1687.
- Norberg Schulz, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Editorial Blume.
- "The Phenomenon of Place," en *Theorizing a New Agenda for Architecture*. An anthology of Architectural Theory, ed. Kate Nesbitt, 414-428. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Penz, Francois. *Cinematic aided design. An everyday approach to architecture*. Nueva York: Routledge, 2017.
- Pérez La Rotta, Guillermo. *Génesis y sentido de la ilusión fílmica* Bogotá: Siglo del hombre, 2003.
- Pericot, Jordi. *Servirse de la imagen. Un análisis pragmático de la imagen*. Barcelona: Ariel Comunicación, 1987.

- Peries, Lucas. *Miradas proyectuales complejidad y representación*. Buenos Aires: Nobuko, 2011.
- Poincare, Henri. *The Relativity of Space from Science & Method*, 1897. Recuperado de <https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/poincare.htm>
- Ramírez, Blanca y Liliana López. *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. México: UNAM, Instituto de Geografía: UAM, 2015.
- Rosental, M.M y P.F. Iudin. *Diccionario filosófico*. Montevideo: Ediciones Pueblos Unidos, 1965.
- Sánchez Noriega, José. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Sánchez, Adolfo. *Filosofía de la praxis*. México: Siglo veintiuno, 2003.
- Seamon, David. *Architecture and Phenomenologic*. USA: Kansas State University, 2016.
- Secchi, Gioconda. 2007. *La vida humana en el pensamiento de Ortega y Gasset. El hombre como novelista de sí mismo*. Tesis Magíster, Universidad de Chile.
- Shimamura, Arthur. "Psychocinematics: Issues and Directions". *Psychocinematics: Exploring cognition at the movies*, ed. por Arthur Shimura. Oxford University Press, 2013.
- Sztulwark, Pablo. *Ficciones de lo habitar*. Buenos Aires: Nobuko, 2009.
- Trinidad, Josué. 2019. *La producción de lo arquitectónico y la globalización en el siglo XXI*". Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tschumi, Bernard. *Cinégramme folie: le Parc de La Villette, Paris nineteenth arrondissement*, New Jersey: Princeton Architectural Press, 1987.
- Uluo=lu, Belkis, Ayhan Enúici, Ali Vatansever. *Design and cinema* Newcastle: Cambridge Scholar Press, 2006.
- Universidad Iberoamericana. *Licenciatura en arquitectura. Plan de estudios SUJ*. México, 2012.
- Van Schaik, Leon. *Spatial Intelligence*. New York: Wiley, 2008.
- Weihsmann, Helmut. *Cinetecture*. Vienna: PSV Verleger, 1995.
- Wilhelm, Arnold. *Enciclopedia de psicología*. Bechtermünz, Augsburg, 1996.
- Xirau, Ramón. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM. Textos Universitarios. Coordinación de humanidades, 2017.
- Yañez, Enrique. *Arquitectura, teoría, diseño y contexto*. México: Limusa, 1994.
- Zamora, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007.
- Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura. Ensayo sobre la interpretación espacial de la arquitectura*. España: Poseidón, 1981.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. España: Ediciones Cátedra, 2010.

Artículos

- Aguirre, María. "La epojé como ruptura de la actitud natural: Husserl y Sartre", *Versiones* n°5 (enero- junio 2017): 78-87.
- Baéz, Linda. "Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: la contribución de Klaus Sachs-Hombach" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol XXXII, n° 97 (2010): 157-194 <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36919259007>
- Barton, Gemma. "Architects and Filmmakers: The Grey Area". En *The Mediated City Conference*, 1–11. Reino Unido: Ravensbourne, 2014
- Becerra, Julio. "Aprehensión tácita y proposición ontológica: el cine según Merleau-Ponty" en *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de cine y audiovisual*, n°12, (2015)1- 22.
- Buchanan, Richard. "Design Research and the New Learning" *Design Issues*, Vol. 17, n°4 (Otoño 2001): 3-23
- Castillo, Roberto. "La imaginación creadora en el pensamiento de Gastón Bachelard." *Revista Filosofía. Universidad de Costa Rica*. XXVIII, (1990): 65-70.
- de Silva, Wasana "Otto Friedrich Bollnow's concept of human space. A critical discussion on the fundamentals of the concept of space", *Built-Environment- Sri Lanka*, Vol. 07 (2007): 40-42.
https://www.researchgate.net/publication/336700478_Otto_friedrich_bollnow's_concept_of_human_space_A_Critical_Discussion_on_the_Fundamentals_of_the_Concepts_of_Space
- De Stefani, Patricio. "Reflexiones sobre los conceptos de espacio y lugar en la arquitectura del siglo XX" *Diseño Urbano y paisaje*. V, n°16, (2009):4-21.
- Esqueda, Lourdes "El cine como espejo diferido: el concepto de transferencia en André Bazin y Stanley Cavell." *Palabra Clave*. Vol.22 n°3 (julio de 2019): 1-27
<https://www.redalyc.org/journal/649/64961259004/html/>, (consultado el 18 de junio de 2021)
- Fanger, Phail y Elsie Mc. "La imagen como objeto interdisciplinario" *Razón y palabra*. N°77 (agosto-octubre 2011):
http://www.razonypalabra.org.mx/varia/77%203a%20parte/44_McPhail_V77.pdf
- Fisk, Robert. "Necesitaré espacio para recuperarme de este crimen lingüístico" *La Jornada* (México). 30 de abril de 2011.
<https://www.jornada.com.mx/2011/04/30/opinion/026a1mun>
- Galán, Aurora. "Cine, Arquitectura Y Representación", *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*. n°10. (2005):106-111. <https://doi.org/10.4995/ega.2005.10336>
- Hernández, Brayan. "El concepto de mundo de la vida (Lebenswelt) en la fenomenología de Daniel Herrera Restrepo" *Polisemia* N° 17 (enero-junio 2014):76-84.
<https://doi.org/10.26620/uniminuto.polisemia.10.17.2014.76-84>
- Hidalgo, Aldo. "Los lugares espacian el espacio" *Aisthesis*, n°54 (diciembre 2013): 55-71.
<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812013000200003>
- Isorni, María Emilia. "Los conceptos de hombre y trabajo en Karl Marx y Jean Paul Sartre", *Cifra* N°6, (agosto 2012):55- 64. <https://fhu.unse.edu.ar/carreras/rcifra/emiliaisorni.pdf>
- Kahn, Louis. "Architecture in the Tropical making of Space. The Continual Renewal of Architecture comes from Changing Concepts of Space." *Perspecta, The Yale Architectural Journal*, IV (1957):2-3.

- "Architecture Is Thoughtful Making of Spaces." *Perspecta* vol.4 (1957): 2-3.
<https://designmanifestos.org/louis-kahn-architecture-is-the-thoughtful-making-of-spaces>
- Kale, Gül. "Interacción entre cine y arquitectura. Una mirada a través de la primera mitad del siglo XX". *Bifurcaciones*, 2004, <http://www.bifurcaciones.cl/2005/06/la-interaccion-entre-cine-y-arquitectura/> (consultado el 12 de abril de 2019)
- Lawrence, Denise y Setha M. Low, "The Built Environment and Spatial Form", *Annual Review of Anthropology*, Vol.19 (1990): 453-505.
<https://doi.org/10.1146/annurev.an.19.100190.002321>
- Nouvel, Jean. "L'architetto cineasta", *Lotus*, nº 84 (1995), 130.
- Oxford Essential Quotations. "Philip Johnson." Consultado 20 noviembre 2020.
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191843730.001.0001/q-oro-ed5-00005953>.
- Pallasmaa Juhani. "The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture" *Phainomenon*, no.25 (octubre 2012): 157-174. <https://doi.org/10.2478/phainomenon-2012-0020>
- Paz, Octavio. "Lectura de John Cage." *Diálogos: Artes, Letras, Ciencias Humanas* 4, no. 2 (20) (1968): 3-6. <http://www.jstor.org/stable/27932525>.
- Perret, Auguste. "Contribución a una teoría de la arquitectura" *DC PAPERS, revista de crítica y teoría de la arquitectura*. Nº7 (2002):160-165
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4019068>
- Rattenbury. Kester. "Echo and Narcissus". *Architectural Design Profile*, nº 112 (1994), 35.
- Rubio, Roberto. "El lugar de la fenomenología en el debate de la reciente filosofía de la imagen" *Veritas*, nº33 (septiembre 2015):89-101 <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-92732015000200005>
- Sacristan Gómez, David. "El hombre como ser inacabado" *Revista Española de Pedagogía*, Año XL, nº158 (octubre-diciembre 1982):27-41. <https://revistadepedagogia.org>
- Sangro, Pedro. "El cine en el diván teoría fílmica y psicoanálisis", *Revista De Medicina Y Cine*. Vol. 4, nº1 (2008): 4-11,
https://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/view/109.
- Vieira, Ignacio, Rafael Hernández, Pedro Millán, José Bautista. "La virtualidad de la imagen fílmica y el mundo como posibilidad. Rendimientos educativo-pedagógicos del cine desde un análisis fenomenológico." *Saberes y prácticas Revista de Filosofía y Educación*. Vol. 5 nº2 (2020): 1-15.
<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/saberesypracticas/article/view/3920>
- Zambrano, Marcelo. "Las nociones de poiesis, praxis y techné en la producción artística", *Índex, revista de arte contemporáneo* nº7 (2019):40-46.
<https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.221>
- Zamora, Fernando. "Imagen epistémica, imagen gnóstica", *Eikasia, Revista de Filosofía*. año V, nº33 (julio 2010): 101. <http://www.revistadefilosofia.com>

Películas

Cooper, Bradley, dir. *A Star is Born* (Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2018), DVD

Ford, Tom, dir. *Nocturnal Animals* (Estados Unidos: Focus Features, 2016), DVD

Joon ho, Bong, dir. *Parasite*. Mayo de 2019.

<https://www.netflix.com/title/81221938#:~:text=Uno%20a%20uno%2C%20los%20astutos,una%20adinerada%20y%20privilegiada%20pareja.&text=Ve%20todo%20lo%20que%20quieras.&text=Una%20obra%20maestra%20que%20gan%C3%B3,Palma%20de%20Oro%20en%20Cannes>.

Referencias en línea

"ACCIÓN, radicación", *Etimologías de Chile* - Diccionario que explica el origen de las palabras. <http://etimologias.dechile.net/?accio.n#:~:text=La%20palabra%20%22acci%C3%B3n%22viene%20del,acto%2C%20activo%20y%20tambi%C3%A9n%20reacci%C3%B3n>. (consultado el 18 de agosto de 2021)

"Arquitecturas mexicanas. 2017-2018." *Arquine*, <https://www.arquine.com/libros/arquitecturas-mexicanas-2017-2018/>, (consultado el 4 de abril de 2021)

"CINEMATOGRAFÍA, radicación", *Etimologías de Chile* - Diccionario que explica el origen de las palabras.

"Congreso N°14 Espacio/ Arquine" *Archdaily México*, 24 de enero de 2013, <https://www.archdaily.mx/mx/02-230190/congreso-no-14-espacio-arquine> (consultado el 4 de abril de 2021)

"Ejemplos de Equívoco", *Retóricas* <https://www.retoricas.com/2011/07/ejemplos-de-equivoco.html> (consultado el 8 de octubre de 2019)

"Lo mejor del siglo XXI vol.7. Arquitecturas mexicanas 2015-2016." *Arquine*, <https://www.arquine.com/eventos/lo-mejor-del-siglo-xxi-vol-7-arquitecturas-mexicanas-2015-2016/> (consultado el 4 de abril de 2021)

"*Mise-en-scène – Everything You Need to Know*" *NFI*, <https://www.nfi.edu/mise-en-scene/> (consultado el 29 de septiembre de 2021)

"Screenplays, 1976", *Bernard Tschumi Architects*, <http://www.tschumi.com/projects/50/#> (consultado el 10 de diciembre de 2019)

Arquine, "Congreso Arquine No.14 | Espacio." Video de YouTube, 2:00, publicado el 10 de enero de 2013.

Arquine arquitectura, diseño y ciudad desde México, <https://www.arquine.com/> (consultado el 4 de abril de 2021)

Baratto, Romulo. "7 películas en donde el espacio interior es el protagonista" *Archdaily*. 2020, <https://www.archdaily.mx/mx/936310/7-peliculas-en-donde-el-espacio-interior-es-el-protagonista>, (consultado el 6 de julio de 2020)

Boríssov, Zhamin y Makárova, "Modo de producción", *Diccionario de Economía Política. Grupo Edumed*, <http://www.eumed.net/cursecon/dic/bzm/m/modop.htm> (consultado el 6 de junio de 2021)

Chaves, Norberto. "Arquitectura y diseño, fronteras y solapamientos", *Archivo de Norberto Chaves*, agosto 2011, https://www.norbertochaves.com/articulos/texto/arquitectura_y_diseno_fronteras_y_solapamientos (consultado el 11 de abril de 2021)

"Cuatro mitos en la cultura del diseño. Las presunciones teóricas, el culto a la creatividad, la concepción publicitaria y el mesianismo social del diseño como distorsiones en el concepto y en el ejercicio del oficio." Archivo de textos Norberto Cháves.

https://www.norbertochaves.com/articulos/texto/cuatro_mitos_en_la_cultura_del_diseño

Enciclopedia universal 2012. "Estadio del espejo", Academic, https://enciclopedia_universal.es-academic.com/41259/Estadio_del_espejo (consultado el 1 de octubre de 2021)

Europa Press, "Nouvel destaca el nexo entre su arquitectura y el cine y dice que se siente "como un director cinematográfico" *Europa Press*, 4 de abril de 2008, <https://www.europapress.es/cultura/noticia-nouvel-destaca-nexo-arquitectura-cine-dice-siente-director-cinematografico-20080404140529.html> (consultado el 30 de mayo de 2021)

Ferrater Mora, José. "Producción" Diccionario de filosofía José Ferrater Mora, <https://www.diccionariodefilosofia.es/es/diccionario/l/3226-produccion.html> (ultimo acceso, 26 de agosto de 2021)

Film at Lincoln Center. "Inside the Production Design of Bong Joon Ho's Parasite". YouTube, 27 de noviembre de 2019. Video, 14:14. <https://www.youtube.com/watch?v=WplhYy4iUWQ>.

Gardinetti, Marcelo. "Tschumi, el concepto y el Parc de La Villette", Marcelo Gardinetti 2 de septiembre de 2013, , <https://marcelogardinetti.wordpress.com/2013/09/02/el-concepto-y-el-parc-de-la-villette/> (consultado el 20 de junio de 2021)

GriBORIO, Andrea "Concepciones de espacios" *Arquine* , 7 de julio de 2014, consultado el 6 de abril de 2021, <https://www.arquine.com/concepciones-de-espacios/>

Grupo de Facebook Facultad de Arquitectura, UNAM, <https://www.facebook.com/groups/5879688489/permalink/10157817004033490> (consultado el 5 de mayo de 2021)

Harrouk, Christele "What is Architecture? According to our Readers" *Archdaily* , 14 de abril de 2021, https://www.archdaily.com/960128/what-is-architecture-according-to-ourreaders?ad_source=search&ad_medium=search_result_articles (consultado el 5 de mayo de 2021)

Hernández, Antonio "Cuando el guion no está escrito. Apuntes acerca del Nueva York de Bernard Tschumi." *LAB4*, 21 de enero de 2014, <https://lab4mpaa.wordpress.com/2014/01/21/cuando-el-guion-no-esta-escrito-apuntes-acerca-del-nueva-york-de-bernard-tschumi/> (consultado el 20 de junio de 2021)

Kinga. "My favorite architects: Peter Zumthor". encuentra *Less is more*, 23 de septiembre de 2014, <https://encuentura.wordpress.com/2014/09/23/elections/> (consultado el 11 de mayo de 2021)

McGloin, Martin. "What is cinematic architecture?", *ISSU*. https://issuu.com/martin_mcgloin_b_arch/docs/issu_book (consultado el 20 de noviembre de 2019)

Molera, Eugenio. "Ontología platónica, 2." <https://cdn.websiteeditor.net/33a8871d66e14c2ba0a24b619954bc3f/files/uploaded/PLAT%25C3%2593N%2520%2520ONTOLOGIA.pdf> (consultado 14 de octubre de 2020)

Moreira, Marta. "Jean Nouvel: «Como arquitecto, me comparo a un director de cine»" *ABC cultura*, 5 de abril de 2008, https://www.abc.es/cultura/arte/abci-jean-nouvel-como-arquitecto-comparo-director-cine-2008040503001641771652632_noticia.html?Ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (consultado el 30 de mayo de 2021)

- Mundo vital (Lebenswelt)" Encyclopaedia Herder
[https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Mundo_vital_\(Lebenswelt\)](https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Mundo_vital_(Lebenswelt)) (consultado el 20 de agosto de 2021)
- O'Fall, Chris. "Building the 'Parasite' House: How Bong Joon Ho and His Team Made the Year's Best Set" *IndiWire*. 29 de octubre de 2019, <https://www.indiewire.com/2019/10/parasite-house-set-design-bong-joon-ho-1202185829/> (consultado el 6 de julio de 2020)
- Oferta Académica UNAM, "Oferta Académica Arquitectura", Universidad Nacional Autónoma de México <http://www.ofertaacademica.unam.mx/carreras/26/arquitectura>, (consultado el 1° de julio de 2020)
- Oferta Educativa. Estudios Creativos. "Arquitecto" Tecnológico de Monterrey, <https://tec.mx/es/estudios-creativos/arquitecto>. (consultado el 20 de noviembre de 2020)
- Pallasmaa, Juhani. *Space, Lived Space in Architecture and Cinema*. 2000. University of Calgary, https://www.ucalgary.ca/uofc/faculties/EV/designresearch/publications/insitu/copy/volume2/imprintable_architecture/Juhani_Pallasmaa/index.html (consultado el 25 de noviembre de 2019)
- Pérez Julián y Ana Gardey. "Definición de espacio arquitectónico" *Definición. de*, <https://definicion.de/espacio-arquitectonico/>, (consultado el 20 de agosto de 2021)
- "Definición de ficción" *Definición. de:*, <https://definicion.de/ficcion/>
- Perogi, Sara I. "Neuronas espejo, teatro y cine" *Psyciencia*, 23 de agosto de 2018, <https://www.psyciencia.com/neuronas-espejo-teatro-y-cine/> (consultado el 10 de octubre de 2021)
- Pogrebin, Robin, "French Architect Wins Pritzker Prize", *The New York Times*, 3 de marzo de 2008, <https://www.nytimes.com/2008/03/31/arts/design/31prit.html>
- Sánchez, Luis. "Los detalles son el diseño-Charles Eames" *Cosas de arquitectos*. Revista digital de arquitectura, 22 de marzo de 2016, <https://www.cosasdearquitectos.com/2016/03/los-detalles-diseno-charles-eames/>(consultado el 20 de agosto de 2021)
- Stein, Amelia. "Jean Nouvel: 'Architecture is still an art, sometimes'", *"The Guardian"*, 15 de mayo de 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/may/15/jean-nouvel-architecture-is-still-an-art-sometimes> (consultado el 30 de mayo de 2021)
- UNAM | Facultad de Arquitectura, "Ingreso y Egreso de la Licenciatura en Arquitectura" Universidad Nacional Autónoma de México <https://arquitectura.unam.mx/ingreso-y-egreso.html>, (consultado el 1° de julio de 2020)
- Uribe, Begoña. "Frases: Norman Foster y el tiempo" *Archdaily*, 14 de mayo de 2015, <https://www.archdaily.mx/mx/766874/frases-norman-foster-y-el-tiempo> (consultado el 20 de agosto de 2021)
- Valencia, R.V.M. "Nouvel: "Mi arquitectura está relacionada con la sombra, la luz, el tiempo y la memoria", "Levante. El mercantil valenciano", 5 de abril de 2008, <https://www.levante-emv.com/cultura/2008/04/05/nouvel-arquitectura-relacionada-sombra-luz-13453897.html> (consultado el 30 de mayo de 2021)
- Viau, Gerardo. "El existencialismo y Heidegger", *Slidesshare* 11 marzo 2012, <https://es.slideshare.net/GerardoViau/martin-heidegger-fenomenologa-y-existencialismo> (consultado el 15 de septiembre de 2021)
- Wilson, George y Samuel Shpall "Action", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/action/> (última modificación Invierno de 2016)

Yalanska, Marina. "30 Eternal Quotes from Design Experts" Design 4Users, 13 de julio de 2016, <https://design4users.com/30-eternal-quotes-from-design-experts/> (consultado el 20 de agosto de 2021)

Referencias Infografías

A Star is Born

- "481 Cold Canyon Rd, Calabasas, CA 91302" Zillow. https://www.zillow.com/homes/for_sale/20553436_zpid/34.125945,-118.612947,34.032105,-118.769674_rect/12_zm/1_fr/
- "Does Jackson Maine's House from 'A Star Is Born' Exist in Real Life?" Fancy Pants Homes. <https://www.fancypantshomes.com/movie-homes/jackson-maine-house-from-a-star-is-born/>
- "House tour: vivirías en la casa de ¿ha nacido una estrella?" Mímesis Interiorismo. <https://mimesis-interiorismo.com/house-tour-vivirias-en-la-casa-de-ha-nacido-una-estrella/>
- "On Screen: A Star is Born. Jack's and Ally's House. The Modern Digest. <https://thomoderndigest.com/onscreen-a-star-is-born-jack-and-allys-house/>
- Burg, Karen. "A Star is Born" Set Decor. 31 diciembre de 2018. https://www.setdecorators.org/?art=directors_chair_features&SHOW=directors_chair_Bradley_Cooper
- Diaz Domenica, "La casa de Bradley Cooper en A Star Is Born existe en la vida real y así es" Elle. <https://elle.mx/celebs-y-realeza/2018/10/25/casa-a-star-is-born>
- Matthews Colleen. "Inside the \$2 Million House From 'A Star Is Born'" One Country, <https://news.onecountry.com/lifestyle/a-star-is-born-house/>

Nocturnal Animals

- "A Modern Malibu Abode. est Magazine. <https://www.estliving.com/modern-malibu-abode-denise-kuriger-design/>
- "Malibu, California." Scott Mitchell Studio. <http://scottmitchellstudio.com/projects/malibu>
- De Conti, Massimo. "Una casa (quasi) da Oscar La villa di cemento e vetro, immersa in un parco di Malibu, scelta dal regista Tom Ford come set del suo film Animali Notturni" Corriere della Sera. Living. <https://living.corriere.it/case/autore/casa-film-animali-notturni/>
- iDecorama Magazine. "Of Style and Substance: Interior Design and Emotion in Nocturnal Animals" Medium. https://medium.com/@team_53279/of-style-and-substance-interior-design-and-emotion-in-nocturnal-animals-9e8beeed355c
- Leitereg, "Neal. Billionaire Daryl Katz lands a Malibu estate for \$85 million" Los Angeles Times. 20 febrero 2018. <https://www.latimes.com/business/realestate/hot-property/la-fi-hotprop-daryl-katz-malibu-20180220-story.html>
- Rus, Mayer. "Real-Estate Maven Kurt Rappaport's House in Malibu" Architectural Digest. <https://www.architecturaldigest.com/story/scott-mitchell-kurt-rappaport-los-angeles-home-article>
- Saxton-Ber, Madeline. "Explore the epic Malibu house that featured in Tom Ford's 'Nocturnal Animals'" denizen. Modern Living <https://www.thedenizen.co.nz/design/explore-the-epic-malibu-house-that-featured-in-tom-fords-nocturnal-animals/>
- Stamp, Elizabeth. "The High Style Sets of Tom Ford's Nocturnal Animals" Architectural Digest. <https://www.architecturaldigest.com/gallery/nocturnal-animals-set-design>