

*L*a obra arquitectónica comprendida como arte,
desde la estética filosófica de Hans Georg Gadamer

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR EN ARQUITECTURA PRESENTA

M. en Arq. Benjamín Becerra Padilla



Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura

Universidad Nacional Autónoma de México

Año de 2009



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.

Director de Tesis:

DR. IVÁN SAN MARTÍN CÓRDOVA

Sinodales:

DRA. MARÍA ANTONIA GONZÁLEZ VALERIO

DRA. GRETA RIVARA KAMAJI

DRA. MARÍA ELENA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ

DRA. ILIANA GODOY PATIÑO

Este trabajo es posible y consecuencia
de un debate siempre anunciado y nunca
realizado en el Taller José Revueltas...
y lo es también por ellos: Rodolfo y Carlos

A los imprescindibles... mi familia

Índice

INTRODUCCIÓN	7
PRIMERA PARTE	
El concepto del juego en la estética de Hans George Gadamer	16
El juego humano como obra de arte	24
SEGUNDA PARTE	
<i>Capítulo I</i>	
Ocasionalidad en la obra arquitectónica	37
<i>Capítulo II</i>	
Significado y totalidad de sentido en la arquitectura	45
<i>Capítulo III</i>	
Identidad en la obra arquitectónica	55
<i>Capítulo IV</i>	
La experiencia de lo simbólico en la obra arquitectónica	63

<i>Capítulo v</i>	
Temporalidad en la obra arquitectónica	70
<i>Capítulo vi</i>	
Reflexión y demora	77
<i>Capítulo vii</i>	
La pertinencia del concepto de belleza	82
<i>Capítulo viii</i>	
Lectura de una obra única	90
REFLEXIONES FINALES	105
ANEXO	
La estética filosófica y la obra arquitectónica.	
<i>Seminario de actualización para profesores de arquitectura</i>	111
<i>Curso optativo para estudiantes de la licenciatura en arquitectura</i>	122
BIBLIOGRAFÍA	126

Introducción

*“Lo que sea el arte debe poder inferirse por la obra.
Lo que sea la obra sólo podemos saberlo por la esencia del arte.”*

HEIDEGGER

Actualmente y de manera casi general, sin una reflexión profunda, se acepta a la arquitectura como una de las bellas artes; no obstante, a partir del movimiento moderno en la arquitectura se cuestionó su carácter artístico y con ello sus cualidades estéticas, tanto en el campo de la práctica profesional como en su enseñanza.

Al igual que el arte, la arquitectura en su definición se ha enfrentado a diversas disciplinas: filosofía, psicología, sociología y la semiótica, pero, si la arquitectura es arte o no, es un problema que tiene que ver principalmente con las diferentes concepciones del arte en el devenir histórico, y no hay duda que los temas que estructuran las reflexiones sobre las demás artes se encuentran presentes en la arquitectura: La belleza como lo bueno y lo verdadero, La belleza como reflejo de lo divino, la belleza natural como la única, la belleza adherente, el arte como copia, como apariencia, como reflejo, como lenguaje, como conocimiento etc, todas estas ideas han matizado a la arquitectura e influido en el pensamiento de los teóricos de esta disciplina.

Una dificultad que ha enfrentado la arquitectura para ser considerada como arte, es la primacía de lo útil como propósito, contra la libertad imperante en el arte. La arquitectura está hecha para ser habitada o ser usada, dicho uso le asigna un propósito o una utilidad a la que se sujetará el arquitecto, además, la arquitectura está sujeta

al encargo o al demandante lo cual determina el uso, por otra parte, posee la condición de ser edificada y de enfrentar a leyes físicas inalterables, por todas estas causas la libertad del arquitecto estará por demás restringida, en contraste con el arte, sea la música, la pintura, la escultura, donde en la mayoría de los casos el artista fija su propósito con plena libertad.

Otra condición que obstruye pensar la arquitectura como arte es la referente a la ejecución; mientras que en algunas ramas del arte el creador concibe y realiza directamente su obra, en el caso de la arquitectura, el arquitecto la concibe y plasma en dibujos la idea y la realización depende de otras personas y cuando más el arquitecto participa en el control de la seguridad y la calidad de la obra.

Todo esto ha hecho pensar sobre si la arquitectura es o no un arte, sin embargo existen algunos indicios que permiten considerarla como arte, el principal es la traslación de elementos propios del arte a la arquitectura.

Una primera señal en este camino, es el hecho de que en la arquitectura han operado elementos usados en el arte en diferentes épocas, tales como: habilidad, talento, creatividad, imaginación, invención, prefiguración, autenticidad, verdad, significado, significante y belleza.

Otro indicio se tiene en el hecho, de que la arquitectura como producción humana, fabrica un mundo artificial donde se desarrollará la vida y, con esto, establece el lugar donde los sentidos y la razón actuarán motivados por ese mundo artificial. Resulta entonces inevitable estimar que la arquitectura induce sensaciones de bienestar o malestar, de comodidad o incomodidad, de fascinación o rechazo, de identidad o diferencia, y a pesar de que no existe una investigación sistemática de la relación entre las sensaciones y la arquitectura, los arquitectos siempre las han tomado en cuenta para la producción arquitectónica.

Otra muestra más, es aquella en la que se vierten algunos conocimientos del arte a la arquitectura, particularmente la traslación sobre la conciliación de la *idea con su representación sensible* elaborada por Hegel¹, que en la actualidad (sin calificar de correcto o incorrecto dicha traslación) genera una tendencia en el hacer arquitectónico, donde

¹ Hegel G. W. F. *Introducción a la estética*, 3ª. ed. Barcelona , Ediciones Península, 1979 (p.99).

para resolver un problema se tiene que formular un *concepto* inicial, el cual operará como el elemento generador y guía de la solución arquitectónica.

Una relación más entre arte y arquitectura, se refiere a la explicación sobre la creación de la obra o el origen de su producción, donde aún prevalece en la academia, la concepción platónica del arquitecto como inspirado o la kantiana del arquitecto como un genio, de lo cual se deriva la máxima en la enseñanza de la arquitectura de que “el arquitecto nace, no se hace”. Esta idea toma en cuenta, además, que mediante su inspiración, genialidad o talento, el arquitecto lo que plasmará serán sus vivencias, es decir, sus sentimientos, sus aspiraciones, motivado principalmente por la necesidad de expresarse y de hacer perdurable su expresión mediante el objeto arquitectónico.

Las ideas del arte trasladadas a la arquitectura han sido ampliamente debatidas por los estudiosos de esta disciplina, algunas rebatidas y otras permanecen vigentes; de cualquier manera, si se pretende pensar la arquitectura como un arte: **debe verse necesariamente desde la perspectiva de la estética filosófica, desde un pensamiento que ponga atención en la caracterización de la obra arquitectónica como obra de arte, esto es, de una visión que considere para la obra de arte cualidades estéticas propias, y no las haga depender del espectador.**

La estética como tal o como parte de la filosofía aparece hasta el siglo dieciocho, sin embargo, Platón trató algunos de los principales temas que abordaría el pensamiento estético filosófico hasta nuestros días, esto es: ¿Qué es la belleza? ¿Es la belleza una atribución del sujeto al objeto? ¿Tienen los objetos cualidades bellas propias? ¿Es la belleza característica de la obra de arte? ¿Es el arte imitación, mera apariencia, o hay una verdad en el arte? ¿El arte es producto de la inspiración, la genialidad, o el talento del artista? O bien ¿Depende el arte principalmente de la cultura del artista y del dominio de éste sobre la técnica? ¿Debe el espectador para la contemplación o en su caso la comprensión del arte tener una cultura estética?

Las reflexiones sobre lo bello (partiendo de la idea platónica de lo bello como lo bueno y verdadero), fue el tema principal hasta mediados del siglo dieciocho de lo que ahora llamamos estética. Es Alexander Baumgarten (Berlín 1714 - 1762) a quien suele considerársele el fundador de la moderna estética como disciplina filosófica. Indagó las relaciones entre la percepción sensible y el conocimiento. Concebía esta

disciplina como una ciencia hermana menor de la lógica. Dividía la gnoseología o doctrina del saber en dos partes, la gnoseología inferior o la estética, que se ocupa del saber sensible, y la superior o lógica que se encarga del saber intelectual. El objetivo de la estética para Baumgarten, es establecer qué es la belleza. Una de las aportaciones fue la de lograr un equilibrio entre la sensación y la razón. Introdujo la idea del conocimiento sensible que se ocupa principalmente de los procesos intelectuales. Al conocimiento sensible lo considera contingente e imperfecto, sin embargo, al logro de su perfección le atribuye lo bello. Baumgarten plantea las bases para la independencia de la estética de las otras ramas de la filosofía, y será Immanuel Kant (1724 – 1804) quien en su *Crítica del juicio* (1790) elabora los fundamentos que permiten considerar de manera definitiva a la estética como una disciplina filosófica autónoma.

Por otra parte y en relación a la arquitectura, no siempre el pensamiento filosófico la ha considerado como un arte, Platón la definía como la ciencia de construir. Una de las clasificaciones más antiguas que encontramos, donde se le tiene por arte es la de Benedetto Varchi (Florencia 1503 – 1565). Este pensador utiliza para la ordenación de las artes: la utilidad o provecho, el placer que produce y los productos que elaboran. A la arquitectura la incluye como un arte mayor², y será hasta la segunda mitad del siglo dieciocho cuando Charles Batteux en su *Tratado de las bellas artes reducidas a un único principio* (1746) propone una clasificación de las artes cuyo único principio de organización es el de la belleza, dando origen así a las llamadas bellas artes en las cuales incluye a la arquitectura.

Kant en su *Crítica del juicio* elabora también una clasificación de las bellas artes y de igual manera considera la arquitectura dentro de ellas. Establece que hay sólo tres clases diferentes de bellas artes: las de la palabra, las de la forma y las artes del juego de las sensaciones. Las de la forma (o de la expresión de las ideas en la intuición sensible) las divide a su vez en dos: las de la plástica (o de la verdad sensible) y la pintura (o de la apariencia sensible). La arquitectura y la escultura estarán incluidas en la plástica.

Si bien los diferentes tratados de estética hacen referencia a la arquitectura como arte, no lo hacen a profundidad y quedan sin abordar en sus planteamientos

² Masiero Roberto, *Estética de la arquitectura*, 2ª. Ed., Madrid, La balsa de la medusa, 1999, p.115.

los problemas que señalamos inicialmente y que ponen en duda pensar la arquitectura como arte.

Si la arquitectura es arte o no es una discusión actual no acabada. Un debate importante sobre este tema se dio en 1933, específicamente en las reuniones que con el título de *Pláticas sobre arquitectura* organizó la Sociedad de Arquitectos Mexicanos, ahí se encontraron arquitectos de la recién fundada Escuela Superior de Construcción y arquitectos de la Escuela Nacional de Arquitectura, donde los primeros influenciados por el naciente *funcionalismo* en la arquitectura, cuestionaron el carácter artístico de ésta y los segundos lo defendieron bajo los principios de la corriente *neoclásica*³. A partir de ese momento se radicalizaron dos posiciones que corrieron paralelas en la enseñanza de la arquitectura hasta nuestros días. Recientemente en un Taller Internacional sobre arquitectura (celebrado el 6 y 7 de septiembre del 2007 en la Facultad de Arquitectura de la UNAM) se tocó colateralmente el tema sobre la pertinencia de la arquitectura como arte y aunque se abordó de manera superficial, una de las opiniones expresada se manifestó por erradicar la idea del arte en la enseñanza de la arquitectura y sustituirla por la de compromiso social, otra, por eliminar el concepto de arte definitivamente de la arquitectura. Se cita lo anterior para mostrar que aún en la actualidad es un tema sin dilucidarse y de discusión latente, tanto en el ámbito profesional como en el académico.

Ante estos problemas, en esta investigación se propone pensar la arquitectura desde el campo de la estética filosófica, para alejarnos de las referencias empíricas a las diversas artes. **Se propone pues, atender el tema de manera sistemática para así abonar en la definición de las condiciones estéticas de la arquitectura como obra de arte que pueda ser.**

Es preciso que la estética filosófica de referencia, considere la obra de arte con condiciones estéticas propias, y como consecuencia nos aleje por un lado de las percepciones subjetivas donde las características de la obra de arte se hacen depender del sujeto, de sus funciones cognitivas y, por otro, de las concepciones puristas esteticistas tradicionales donde sólo pueden ser apreciadas y valoradas a partir de una

³ *Pláticas sobre arquitectura*, Varios, *Raíces No.1*, México., UAM – UNAM, 2001, pp. 137.

cultura estética. Se piensa que estas condiciones las reúne el pensamiento filosófico de Hans – Georg Gadamer.

Se elige este planteamiento filosófico por contemplar que este pensador aborda la temática estética de manera completa y acabada, es decir, define el modo de ser de la obra de arte, su origen (la creación) y su relación con el espectador, y lo hace teniendo como base una revisión al pensamiento anterior (Kant, Schiller, Hegel, Heidegger) retomando de la tradición estética aquello que se mantiene incólume a su crítica, lo cual lo ubica en un punto medio entre el subjetivismo de Kant que hace depender las condiciones estéticas de la obra de arte del sujeto o espectador, y el objetivismo que olvida al espectador en su relación con la obra, y entre la posición esteticista que olvida que la obra de arte es parte de la historia y la historicista que no considera que la obra de arte es “arte” y, por lo tanto, “es más” que las condiciones políticas, económicas y sociales que enmarcan su producción. Su punto medio será el pensar la obra con el receptor y al receptor con la obra vinculándolos. Este equilibrio implica, además, la creación de una verdadera ontología del arte; el encuentro del ser con la obra y con el mundo que ella funda, en el cual no resulta extraño al ser, sino que en él se reconoce.

Además, porque ante la llamada “crisis de la razón” y el cuestionamiento en la ciencia de la “verdad absoluta”, este pensador pretende re-fundar el pensamiento filosófico y redefinir la filosofía. Uno de los caminos que sigue es el de considerar el arte como un horizonte de reflexión con una verdad propia, otra idea de verdad, una verdad dentro de ese espacio que no ha sido atrapado por las ciencias “el arte”, verdad que permita otra experiencia del ser, que se oponga a la idea de la verdad científica como “comprobación”, esto es la verdad en el arte como “desocultamiento”, una verdad que sea un modo del acontecer, como un fragmento incompleto y abierto en espera de la interpretación, que gane en actualidad y permanencia no como una estructura estable y absoluta.

Otra razón que indujo a tomar en cuenta el pensamiento de Gadamer, es la recuperación de la tradición estética, del concepto de “juego” del que parte para relacionarlo con el “arte”, preguntándose primero por el modo de ser del juego, y en un segundo movimiento llevarlo al arte, como un juego humano donde se hace arte y se

participa en su interpretación. Apoyándose en el concepto de juego explica el modo de ser de la obra de arte donde éste resulta ser el hilo conductor que le permite definir la obra de arte y relacionarla con el espectador que será el jugador de ese juego que será el arte.

Siguiendo el movimiento de Gadamer para explicar la obra de arte, presentaremos en una primera parte un apartado donde se expondrán las reflexiones que sobre el juego en general realiza el pensador. En un segundo apartado se incluye el movimiento donde el filósofo relaciona el juego en general con el juego humano o juego del arte. Una vez expuestas sus principales ideas y a manera de conclusión de esta primera parte, se seleccionarán las condiciones estéticas de posible aplicación a la obra arquitectónica.

La segunda parte contiene ocho capítulos y es el lugar de las reflexiones necesarias para buscar la posible resonancia en la obra arquitectónica de los conceptos encontrados en la estética filosófica gadameriana, realizando un ejercicio de aplicación a un edificio único. Luego, se expondrán las conclusiones obtenidas sobre la estética arquitectónica, así como las repercusiones que en el ámbito académico tendrían las reflexiones elaboradas. Se anexa al final el programa académico para un curso de actualización para profesores y otro para un curso optativo para estudiantes de arquitectura, ambos con el objeto de difundir y debatir el tema abordado.

Primera parte

EL CONCEPTO DEL JUEGO EN LA ESTÉTICA DE HANS GEORG GADAMER

Para entender el pensamiento estético de Gadamer, se hará una breve semblanza del horizonte filosófico de este filósofo, de los problemas principales que aborda y que lo conducen a elaborar el planteamiento estético filosófico que tomaremos como base.

Hans Gerog Gandamer (1900 – 2002) nace en Marburgo, Alemania. Su carrera la inicia con estudios de filología germánica, abandonándolos luego para insertarse en el campo de la filosofía, paralelamente hace estudios de literatura e historia del arte. En los inicios de sus estudios filosóficos es discípulo de Paul Gerhard Nartop (1854- 1924) y posteriormente de Martín Heidegger (1889 – 1976) quién lo llevará a la Hermenéutica a través de las lecciones tituladas *Hermenéutica y Facticidad* pronunciadas en Friburgo en el año de 1923.

La hermenéutica para Gadamer no sólo será la práctica de interpretar, sino que significa también el proceso que una persona lleva a cabo en sí misma cuando está interpretando, además, acepta de Wilhelm Dilthey (1833 – 1911) la asociación de la hermenéutica con la tarea de legitimar una forma de conocimiento en las ciencias humanas.

Su gran obra se titula *Verdad y Método* publicada en español en dos volúmenes. A ella le dedica diez años para su preparación y en 1959 está en manos del editor. Este trabajo se ha considerado la obra filosófica más importante posterior a *El Ser y el Tiempo* de Heidegger.

Se puede decir que en la obra de Gadamer, se percibe una duda constante con respecto a una ampliación universal de la idea del método como la única vía de acceso a la verdad, trata de señalar siempre los límites del método científico para evitar que su pretensión de monopolio, encubra otras ideas de verdad o las haga irreconocibles. Esta necesidad de encontrar otra verdad diferente o propia para las ciencias humanas surge a mediados del siglo XIX. Con la glorificación del método empleado en las ciencias naturales y que las condujeron a su éxito, pero que a la vez marcaron una separación entre éstas y las ciencias humanas, generó, por un lado, en estas últimas, un sentimiento de inferioridad, pero por otro, abrió para las ciencias humanas la posibilidad de pensarse como un campo distinto del saber. A partir de este hecho las ciencias humanas se debatirán entre la adaptación del método de las ciencias exactas a la filosofía o la creación de un modo propio del saber. En éste último campo del hacer filosófico se ubica el pensamiento de Gadamer.

Gadamer se empeña en la búsqueda de un modelo propio para las ciencias humanas, no se trata de un método o un anti-método, sino de encontrar la forma del acontecer o del entender mismo, aunque esto se hiciera de una manera metodológica. Encuentra que el “entender” no es un tanto conocer, sino una experiencia que nos sustenta y de la cual nos nutrimos. No se trata de la experiencia del científico en el laboratorio, ni del conocimiento por acumulación o memorización de materias, sino del aprendizaje por experiencia, el aprendizaje que se obtiene en la vida cotidiana y que permite interactuar en ella, aquel que da la “formación”, es decir, el modo concreto y específico con el cual el hombre desde lo cotidiano forma sus disposiciones y capacidades naturales.

En su planteamiento Gadamer considera un ascenso a la generalidad a partir de la particularidad, no se trata de lo universal de la ley de la naturaleza, sino de un ascenso a la formación de un sentido que garantiza la verdad, pero no concebido con un carácter demasiado epistemológico o instrumental, se trata de un sentido para captar lo universal el “sentido común” (*sensus communis*). “Formación” y “sentido común” son dos conceptos de los cuales parte Gadamer rescatándolos de la tradición humanística.

Un campo que este pensador vio como no atrapado por la metodología científica era el arte.

Un problema que se plantea es la de trazar un puente ontológico, entre el gran arte del pasado y el arte moderno, y de esa intención surge una pregunta fundamental para su investigación: “¿en qué sentido puede incluirse lo que el arte fue y lo que el arte es hoy en un mismo concepto común que abarque a ambos?”⁴ Para resolver esta cuestión elabora una de sus tesis fundamentales, esto es, que el arte constituye una experiencia del “ser” que puede describirse como adquisición de conocimiento y que se traduce en un incremento del “ser”, y por tanto de la existencia de una verdad en el arte distinta a la verdad científica, además, el principio de que el arte moderno extrae su fuerza y su impulso del arte pasado, no se contrapone con el arte moderno, puesto que ningún artista es ajeno a la tradición artística y a su lenguaje.

En su investigación Gadamer hace una revisión del pensamiento estético anterior, principalmente el de Immanuel Kant (1724 – 1804) de Friedrich J. C. Schiller (1759 – 1805) y Georg W. F. Hegel (1770 – 1831).

Gadamer tomará de Kant la idea de “juicio de gusto” con marcadas diferencias, relacionadas principalmente con una postura gnoseológica. Kant está del lado de trasladar el método de las ciencias naturales a la filosofía, por tanto acepta la idea de que todo conocimiento y saber fiable se dan únicamente en las ciencias experimentales y metódicas, de tal manera que en su trabajo filosófico buscará siempre la “validez universal”. Como consecuencia de esta posición ante la ciencia, no atribuye al juicio de gusto conocimiento alguno, por darse en campo de lo sensible y no en el de la razón, en cambio para Gadamer, en el juicio de gusto si hay un conocimiento, el “conocimiento sensible”.

Retomará también de la tradición estética el concepto de “juego”, de igual manera con diferencias en el modo como lo consideraron tanto Kant como Schiller en sus planteamientos estéticos. Ya inserto en el camino del arte y en la búsqueda de la verdad en él, se propone definir la “obra de arte”. Para tal fin, Gadamer parte de explicar el modo de ser del “juego” humano para después derivar hacia el modo de ser del arte. En esta dirección y para acercar el juego humano a la obra de arte, analizará en principio el culto religioso (juego cultural) y el drama, para reflexionar después sobre las artes plásticas, de todo esto se tratará a continuación.

⁴ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 59.

Como se mencionó anteriormente, Gadamer retoma de la tradición estética el concepto de “juego”, pero se separa tanto de Kant como de Schiller, en relación al uso que le dan al concepto en sus respectivos planteamientos estéticos.

Kant, al definir el “juicio de gusto” nos dice:

Para decidir si algo es bello o no, referimos la representación, no mediante el entendimiento al objeto para el conocimiento, sino, mediante la imaginación (unida quizás con el entendimiento), al sujeto y al sentimiento de placer o de dolor del mismo. El juicio de gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; por lo tanto no es lógico, sino estético, entendiéndose por esto aquel cuya base determinante no puede ser más que subjetiva⁵.

Para Kant el juicio de gusto será el libre juego de la imaginación y el entendimiento, además afirma, que es un juicio reflexivo y que por tanto no produce conocimiento, podemos ver también que el juicio de gusto no es objetivo sino subjetivo, es decir, no dice nada del objeto que juzga, sino de las facultades imaginativas o de representación del sujeto, sólo dice del sujeto que juzga. Si tomamos en cuenta que la preocupación principal de Gadamer se centra por un lado, en determinar el modo de ser de la obra de arte y no el modo que un sujeto utiliza su juicio estético o juzga algo como bello, y por otro en la búsqueda de la verdad en el arte, se entenderá el porqué este pensador se deslinda del planteamiento kantiano, por considerarlo subjetivo y por tanto, no decir nada de la obra de arte.

En relación a Schiller y su concepto de *juego* como *impulso lúdico*, habrá que explicar que este filósofo establece que el hombre está conformado por dos instintos: el instinto sensible y el instinto racional que son antagónicos entre sí, y en su loable pretensión de salvar la ancestral separación entre lo fenoménico con lo nouménico heredada de Platón, además, con la finalidad de eliminar el antagonismo entre lo sensible y lo racional, utiliza el “impulso lúdico” al cual le adjudica poder de reconciliación. Con el impulso lúdico de intermediario, propone unir de manera armónica los dos instintos. Pero al igual que en Kant, la crítica de Gadamer será en el sentido de que este impulso lúdico tampoco nos dirá nada sobre la obra de arte y sólo nos remite al sujeto.

⁵ Kant, *Crítica del juicio*, 7ª. ed. México p. edit. Porrúa, col. Sepan cuantos, 1999. p. 209

En el afán de esta separación Gadamer analiza el juego en general. Se pregunta en primera instancia por la esencia misma del “juego”, por su modo de ser y no por la experiencia del sujeto que lo juega, sino por la definición del juego independientemente del jugador, y afirma: “El sujeto del juego no son los jugadores, sino a través de ellos el juego simplemente accede a su manifestación”⁶.

La primera característica que establece para el juego es “el vaivén” “el movimiento” y la encuentra en el lenguaje natural: “el juego de luces”, “el juego de las olas”, “el juego de las palabras”, para decirnos, “El movimiento de vaivén es para la determinación esencial del juego tan evidentemente central que resulta indiferente quién o qué es lo que lo realiza tal movimiento”⁷ y concluir que el juego será entonces y en principio, *la pura realización de movimiento*.

De igual manera del lenguaje natural, deduce que el jugar no debe entenderse como el desempeño de una actividad de uno o varios sujetos, pues el verdadero sujeto del juego no es la subjetividad del que juega, sino más bien el juego mismo y por eso decimos que “algo se juega en tal lugar” o bien, “que algo está en juego”. El sujeto del juego no serán los jugadores, sino que, a través de ellos, el juego accede a su re-presentación.

Los jugadores no son para Gadamer la esencia del juego, sino que son llevados o absorbidos por él, sin embargo, sin jugadores no hay juego, los jugadores son la posibilidad de que el juego acceda a su representación. Entre el jugador y el juego no se establece una relación sujeto- objeto, es decir, el jugador no se comporta en el juego como ante un objeto separado del que pretendiera aprender o conocer algo, sino que al estar inmerso en el juego se deja llevar, se abandona en él.

Este dejarse llevar o abandonarse en el juego, lo atribuye a una segunda característica: la “ordenación”, es decir, la de poseer una estructura ordenada, debido a la cual aparece el vaivén del movimiento lúdico, permitiendo que el jugador se abandone en él, liberándose de todo el deber y de toda iniciativa, que son el verdadero esfuerzo de la vida cotidiana. “...todo jugar es un ser jugado. La atracción del juego, la fascinación que ejerce, consiste precisamente en que el juego se hace dueño de los jugadores”⁸.

⁶Gadamer H.G. *Verdad y método*, Vol. I, 9a. ed. Salamanca, España, Edit. Sígueme, 2001, p. 145

⁷Gadamer, H.G. *Verdad y método* p. 146

⁸ Idem, p. 149.

Un elemento más que Gadamer señala para el juego es “la regla” o la “instrucción”. Todo juego tiene sus reglas que sólo se validan al interior del espacio lúdico, y por lo cual el juego adquiere su autonomía de la cotidianidad. Estas reglas al ser diferentes para cada juego prefiguran y ordenan de manera diferente el vaivén del juego, creando un espíritu propio y peculiar cada vez.

Las reglas en el juego, hacen al juego determinado por ellas y, a la vez, autodeterminado, creando un espacio cerrado al mundo cotidiano, al mundo de los objetivos y los fines, creando así un “espacio otro”, que no puede ser pensado como medio para la consecución de un fin, lo cual no implica para Gadamer que se juegue para nada y que el juego carezca de finalidad, sino que cada juego tiene sus propios objetivos los cuales se cumplen solamente al interior del juego mismo, es decir, son inmanentes o inherentes a él mismo y, de esta manera, el cumplimiento del juego o su autoconsumo no requiere de un fin exterior a él sino de sus fines propios:

El espacio de juego en el que el juego se desarrolla es medido por el juego mismo desde dentro, y se delimita mucho más por el orden que determina el movimiento del juego que por aquello con lo que éste choca, esto es, por los límites del espacio libre que limitan desde fuera el movimiento⁹.

El espacio libre del juego se experimenta con placer, se decide jugar por gusto, se decide “suspender lo cotidiano” para entrar a otro espacio, en donde el jugador se comporta “como si” lo que ahí está ocurriendo le estuviera ocurriendo verdaderamente, “como si” la silla fuera un automóvil, “como si” la muñeca fuera una niña.

Gadamer afirma que el jugar humano es siempre “jugar a algo” (jugar a indios y vaqueros, policías y ladrones) y que esto implica el cumplimiento de una tarea (indio o vaquero, policía o ladrón) y aclara que el cumplimiento de dicha tarea no es el objetivo del juego como sí lo es la ordenación del juego mismo; esto es, que todo jugador elige su tarea en el juego, y por tanto decide someterse a un determinado movimiento del juego, a dar cumplimiento a la tarea seleccionada, y al cumplirla la representa (a la tarea).

⁹ Ibid. p. 150

Podría decirse que el cumplimiento de una tarea «la representa». Es una manera de hablar que resulta particularmente plausible cuando se trata de juegos, pues éste es un campo en el que el cumplimiento de la tarea no apunta a otros nexos de objetividad. El juego se limita realmente a «representarse». Su modo de ser es, pues, la «representación»¹⁰.

Aquí Gadamer ya nos apunta una de sus conclusiones importantes: el modo de ser del juego es la re-presentación.

Establece también que en el juego hay una doble re-presentación; por un lado, el comportamiento del jugador cumpliendo la tarea que le dicta la regla y se re-presenta (jugando), y por otro al entregarse al juego y dejarse llevar por su vaivén, el jugador re-presenta el juego jugándolo. De esta característica de doble representación, concluirá que el juego es auto-re-presentación.

Hemos visto desde luego que la autorepresentación del jugar humano reposa sobre un comportamiento vinculado a los objetivos aparentes del juego; sin embargo, el «sentido» de éste no consiste realmente en la consecución de estos objetivos. Al contrario, la entrega de sí mismo a las tareas del juego es en realidad una expansión de uno mismo. La autorrepresentación del juego hace que el jugador logre al mismo tiempo la suya propia jugando a algo, esto es, representándolo. El juego humano sólo puede hallar su tarea en la representación, porque jugar es ya un representar¹¹.

Porque en el juego, el jugador elige ser alguien o algo diferente y se abandona transformándose, entonces, se “re-presenta otro” y, en “ser otro”, surge la expansión de sí mismo de la que hace mención Gadamer en la cita anterior. Con esta idea del jugador que deviene en otro, hace referencia al concepto de alteridad, que le permite introducir al espectador en el juego y acercarse al modo de ser del arte, y afirmará, “Toda representación es por su posibilidad representación para alguien. La referencia a esta posibilidad es lo peculiar del carácter lúdico del arte”¹².

Hasta este momento Gadamer define el juego como un mundo cerrado y en el acercamiento al arte y, para explicar la introducción del espectador en el juego, hace

¹⁰ Ibid. p. 151

¹¹ Ibid. P. 151

¹² Ibid. p. 152

una distinción entre el juego como puro vaivén y el juego cultural (referente al culto religioso) y el drama, señalando que ambos son una “*re-presentación para*”, no para algo, sino para alguien.

El juego cultural y el drama no re-presentan desde luego en el mismo sentido en que re-presenta un niño al jugar; no se agotan en el hecho de que representan, sino que apuntan más allá de sí mismos, a aquellos que participan como espectadores... es «representación» para¹³.

Lo importante para Gadamer en el juego cultural es no ver los espectadores como algo separado del juego, sino como parte constitutiva de él. El espectador en el juego cultural lo ve perteneciente al modo de ser del juego, a tal grado que no hay juego sin espectador, porque el modo de ser del juego cultural y el drama, es la “re-presentación de una totalidad de sentido para los espectadores”¹⁴.

Los actores representan su papel como cualquier juego, y el juego accede así a la representación; pero el juego mismo es el conjunto de actores y espectadores. Es más, el que experimenta de manera más auténtica y aquel para quién el juego se representa verdaderamente conforme a su «intención» no es el actor sino el espectador. En él es donde el juego se eleva al mismo tiempo hasta su propia idealidad¹⁵.

Y concluye: “La representación del arte implica esencialmente que se realice para alguien, aunque de hecho no haya nadie que lo oiga o que lo vea”¹⁶.

Hasta aquí se ha incursionado en la explicación que Gadamer hace sobre el juego humano en general, en el apartado siguiente veremos el giro que utiliza para llevar estas ideas a lo que llama “el juego del arte”.

¹³ Ibid. p. 152

¹⁴ María Antonia G. V. *El arte develado*, p. 47

¹⁵ Gadamer, *Verdad y método* H. G., p. 153

¹⁶ Idem. p. 154

EL JUEGO HUMANO COMO OBRA DE ARTE

Para hablar de la transformación del juego humano en arte, Gadamer utiliza el giro “transformación en una construcción”.

El término “transformación” a decir de Gadamer, no significa alteración, sino que algo se convierte de golpe en una cosa distinta y aquello en lo que se convierte es ahora su verdadero ser. El término “construcción” lo refiere también al concepto de “obra”.

Interpretaremos entonces por “transformación en una construcción”, la conversión de algo en una cosa distinta la cual le confiere su nuevo y verdadero ser, lo que referido al juego humano es su transformación en algo distinto, es su transformación en obra de arte, transformación que ahora le dará su ser.

Como obra de arte, el juego humano deja de ser puro movimiento o vaivén y gana ahora en perfección y al decir del pensador gana “idealidad”, es decir, puede ser pensado y entendido por él mismo.

El juego humano existe cuando se representa, el juego como obra de arte que es, al ser construcción, al ser obra el arte, permanece en el tiempo, con esto adquiere el carácter de “permanente” cuya cualidad le otorga la posibilidad de ser repetido.

Para Gadamer en el juego del arte, la esencia del juego no consiste en la distinción subjetiva entre uno mismo y el juego en el cual consiste su representación, sino por el contrario, es una transformación en donde la identidad del que juega no se

mantiene para nadie, es decir, los actores ya no son ellos mismos, sino que sólo son lo que representan. El concepto de “transformación” implica entonces la independencia o “autonomía” del juego del arte del hacer representador de los jugadores, es decir: del actor, del espectador y del creador, esto sin perder su referencia a la re-presentación. Al demostrar plena autonomía de la obra de arte tanto del creador como del espectador se elimina todo subjetivismo posible. Es decir, una obra de teatro no deja de ser obra de arte por el hecho de que no sea representada. Al igual que una novela no pierde su carácter de obra artística por estar guardada en un librero y no ser leída; por el contrario, debido a su carácter “permanente” y de que están hechas para alguien, están en espera, la primera de ser re-presentada en un escenario para un grupo de espectadores, y la segunda para ser leída e interpretada.

“Nuestro giro «transformación en una construcción» quiere decir que lo que había antes ya no está ahora”¹⁷ y algo de lo que ya no está ahora serán los jugadores, en el caso de la producción, el autor, y en el de la experiencia del arte, el espectador, su identidad no importa, lo que importa es el sentido del juego, lo que el juego representa.

Para este filósofo el mundo en el juego del arte, no es el que vivimos como propio, y no solamente otro distinto, sino otro mundo superado. La transformación en una construcción lo convierte en un mundo cerrado en sí mismo y al ser una construcción, al ser una obra y alcanzar la idealidad, ha encontrado su patrón en sí mismo, por tanto, ya no se mide con alguna otra cosa que se encuentre fuera de él. De esta manera, el mundo de la obra de arte es un mundo transformado, en donde se reconoce que las cosas son como ahí se presentan, y a partir de esto se reconoce la realidad como lo no transformado y al arte como la superación de esta realidad.

Así afirma que el mundo de la obra de arte:

No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si esta fuera el patrón secreto de toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género - y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real - porque desde ella está hablando una verdad superior¹⁸.

¹⁷ Gadamer, *Verdad y método*. P. 156

¹⁸ *Ibid.* p. 156

Para Gadamer la obra de arte ha quedado elevada por encima de toda comparación con la realidad en cuanto al problema si lo que se representa en la obra es real o no real. De esta manera opera la transformación de la representación en el arte hacia lo verdadero y le permite afirmar que el gozo que se produce es el gozo del reconocimiento.

El juego del arte, al ser una conformación y una totalidad de sentido cerrada en sí misma (aunque abierta al espectador), se determina desde sí mismo (como sucede con las reglas del juego) y se valida autónomamente sin necesitar de la validación proveniente de algo exterior. Tampoco necesita medir la verdad de sus contenidos por referencia a una adecuación con el “mundo real”. El mundo del juego –y del arte- no permite ninguna comparación con un supuesto mundo real, lleva en sí su propia verdad¹⁹.

El ser una totalidad de sentido quiere decir que la obra de arte lleva en sí su propio sentido o contenido sin depender del espectador, aunque sostiene que dicha totalidad de sentido será siempre actualizada y revitalizada por el receptor desde su propio contexto cultural al vivir la experiencia del arte. Se podría argumentar en este hecho cierta subjetividad, pero para Gadamer la experiencia en el arte no se da como una separación objeto (obra de arte) y sujeto (espectador) donde el sujeto pone lo que la obra de arte es, sino que la obra de arte ya tiene una totalidad de sentido, es decir, las reglas del juego a las que el espectador o jugador se atiene.

La idea del mundo del arte de Gadamer y la superioridad sobre el mundo “real” va de la mano con la de Hegel. Este pensador, consideraba a la belleza artística superior a la belleza natural (contrario a la idea kantiana), porque el arte para Hegel es manifestación de la circunstancia histórica en el cual vive un pueblo, y por tanto es manifestación del espíritu objetivo, manifestación sensible de la Idea. Con base en esta idea Gadamer elabora dos de los principios importantes de su estética el “reconocimiento” y el “emerger del ser en la obra”.

La idea del reconocimiento en Gadamer, surge del concepto de mimesis que sostiene este pensador (diferente de la platónica como copia de la idea divina) y que es considerada como imitación en cuya base esta el re-conocimiento. De tal modo contempla

¹⁹ María Antonia G. V., *El arte develado*, p. 59.

que la mimesis en el juego del arte sólo alcanzará a describirlo si se mantiene en la imitación el sentido cognitivo, es decir, el que imita necesita conocer aquello que pretende o quiere imitar lo que implica un re-conocimiento, de esta manera afirma que el sentido cognitivo de la imitación será el reconocimiento, pero no entiende por esto sólo el hecho de que algo que ya se conocía es nuevamente reconocido, o que se reconoce lo ya conocido, sino por el contrario y en sus propias palabras tenemos:

(...) la alegría del reconocimiento consiste precisamente en que se conoce algo *más* que lo ya conocido... (además añade)...Lo que realmente se experimenta en una obra de arte, aquello hacia lo que uno se polariza en ella, es más bien en qué medida es verdadera, esto es, hasta que punto uno conoce y reconoce en ella algo, y en este algo a sí mismo²⁰.

De este modo nos muestra que en el reconocimiento lo conocido accede a su verdadero ser, a su esencia, mostrándose como lo que es, y así en la re-presentación escénica lo in-esencial desaparece, desaparece la individualidad del actor, la creatividad del autor, y aparece el conocimiento del actor sobre la esencia de la obra, lo que le permite dar los matices y relieves en su representación, elevando la obra a su verdad y validez, con esto deja de lado la idea de la representación como una simple copia.

A partir de estos razonamientos concluye que al igual que en el juego, el modo de ser del juego humano hecho arte, es decir, el modo de ser de la obra de arte es la “auto-re-presentación”, lo que significa que el juego representado habla al espectador en virtud de su representación y a pesar de la distancia que implica para el espectador estar enfrente, él forma parte del juego del arte porque en él se re-conoce.

Hasta ahora y para la demostración sobre el modo de ser de la obra de arte Gadamer ha utilizado el culto religioso y el arte escénico en su análisis, y ha llegado a la conclusión que: “el modo de ser de la obra de arte es la re-presentación”, faltará explicar si es válido o no dicha conclusión para las artes plásticas.

En el apartado titulado “ La valencia óptica de la imagen”²¹, trata este asunto, y nos dice que aparentemente las artes plásticas conllevan en sí una identidad tan in-

²⁰ Gadamer, *Verdad y método*, p. 158

²¹ *Ibid.* p. 182.

equivoca que no pueden aceptar ninguna variación a partir de la representación, es decir, que lo que ahí aparece está de modo tal y tan completo que le sería innecesario una representación como se explicó para las artes escénicas, postulándose entonces, como un objeto estético intemporal e independiente de cualquier interpretación. De esta manera las artes plásticas estarían enmarcadas en el terreno de la “distinción estética”, teoría que postula una radical independencia del objeto estético, frente a su representación, y también frente a quien hace una experiencia con él, de lo cual resulta que la obra de arte es un objeto estético ahistórico y autónomo. Tal posición no es compartida por Gadamer.

Para abordar este problema, Gadamer se pregunta:

(...) cómo se verifica el sentido de representación en lo que llamamos un cuadro. Aquí representación no puede querer decir copia. Tendremos que determinar el modo de ser del cuadro con un poco más de detalle, distinguiendo el modo como en él se refiere la representación a una imagen original²².

En la idea citada, Gadamer introduce el concepto de “imagen” y lo contrapone al de “copia” (de un original o de la realidad). Para el pensador la esencia de la copia no tiene otra finalidad que parecerse al objeto original y que este original se reconozca en la copia, cumplida esta función de medición la copia se cancela así misma. “Su ser es auto suprimirse”²³.

En cambio menciona que la imagen no se auto-cancela puesto que no es un medio para un fin, esto es, no tiene como objetivo ser copia fiel de un objeto representado. En la imagen lo importante es observar cómo se representa en ella lo representado. La representación, si bien permanece referida en un sentido esencial a la imagen originaria que se representa en ella, esta referencia de la imagen a su original se representa de una manera distinta a como lo hace la copia, el original aparece de “otro modo”.

A la imagen le concede, en el sentido estético de la palabra, un ser propio, “su ser como representación”, es decir, ese ser propio hace que la imagen no sea lo mismo

²² Ibid. p. 186

²³ Ibid. p. 187

que lo representado, y esto es lo que le confiere su caracterización positiva de ser una imagen y además le constituye una realidad autónoma.

Que la imagen posea una realidad propia, significa, para el original, que sólo accede a la representación en la representación, es decir, en la imagen el original se representa a sí mismo, por lo tanto, el contenido propio de la imagen se determina como emanación de la imagen original.

Con el fin de aclarar lo anterior citaremos en sus propias palabras el ejemplo que la Dra. María Antonia González utiliza con el mismo objetivo en su libro *El arte develado*:

(...) los cipreses de Van Gogh no son copia de unos cipreses originales, sino que estos están representados de otro modo, de un modo único, son de otro modo en y gracias a la obra; los cipreses del cuadro tienen una “realidad autónoma”, hablan por sí mismos, tienen un sentido propio más allá de los cipreses originales que pudieran haber fungido como modelo.²⁴

Ese representar algo de otro modo en la obra y, que a su vez, será interpretado y comprendido de otro modo en la experiencia estética, le concede a la obra “un incremento de ser”, “...porque los cipreses son más en la obra de lo que son en el campo, porque en el cuadro ganan otro modo de ser.”²⁵ y por esto para Gadamer la obra de arte gana primacía ante la realidad, por el aparecer el ser en tanto mundo histórico, con esto, reafirma para las artes plásticas “la condición de posibilidad de aparición del ser y además de que puede ser pensado y entendido por él mismo” (lo que definió anteriormente como idealidad):

La imagen es un proceso óptico, en ella accede el ser a una manifestación visible y llena de sentido... La «idealidad» de la obra de arte no puede determinarse por la referencia a una idea, la de un ser que se trataría de imitar o reproducir; debe determinarse por el contrario como el «aparecer» de la idea misma, como ocurre en Hegel ²⁶. Esta referencia a Hegel implica que el ser que aparece en la obra de arte es el ser en tanto mundo histórico.

²⁴ María Antonia G. V. *El arte develado*, P. 71.

²⁵ *Idem.* p. 71

²⁶ Gadamer, *Verdad y método*, p. 193.

Otra cualidad importante que encontramos en la interpretación de Gadamer en el Arte develado es el “doble sentido” en la re-presentación en la pintura, que se atribuye a Grondin (filósofo canadiense): “El primero consiste en un movimiento que va de lo re-presentado en el cuadro hacia abajo, es decir, el cuadro remite a una realidad que le precede en la medida que es re-presentación de algo o de alguien. El segundo movimiento consiste en un movimiento que va hacia arriba, es decir, la representación está ahí para un espectador, para quien lo representado gana en ser”²⁷. *El arte será siempre un representar para alguien*, aunque el espectador no esté presente de momento.

Gadamer añade para la obra de arte el concepto de “función representante”, esto es, lo que se re-presenta en una pintura llega a serlo o se gana el derecho a ser representado, por que ejerce una función representante en la realidad que el cuadro expresará. De esta manera explica la existencia y función del cuadro de retrato, al cual no le asigna el carácter de copia, sino de imagen de una individualidad. Sin embargo ante esta afirmación nos preguntaríamos, (al igual que Grondin)²⁸: ¿qué función representante pueden tener cosas banales que no cumplen una función representante? La explicación para este filósofo será que la función re-presentante del cuadro para el caso de la re-presentación de objetos como jarrones, flores e incluso el arte abstracto, será sacar estos objetos del no ver cotidiano, sacarlos del olvido del mundo y regresarles su valencia en relación con el ser mediante su re-presentación en el cuadro. “Un modelo es un esquema que debe de desaparecer. La referencia al original del que se ha servido el pintor tiene que extinguirse en el cuadro”²⁹.

Uno de los objetivos principales de la estética gadameriana (que se mencionó en un principio), es la búsqueda del punto medio entre lo estético y lo histórico. Si bien Gadamer menciona que el arte abre un mundo y que el mundo que abre el arte es un mundo histórico, se separa de la idea de buscar en la obra de arte sólo noticias del pasado, deslinda la obra de arte de la posibilidad de ser un documento exclusivamente histórico al que se trata de interrogar, sino que la obra de arte es algo diferente y algo más que eso.

²⁷ María Antonia G. V., *El arte develado*, p.74

²⁸ Idem. p. 74.

²⁹ Gadamer, *Verdad y método*, p. 195

Para deslindarse de una posición historicista radical introduce el concepto de “ocasionalidad” que para el pensador quiere decir: “...que el significado de su contenido desde la ocasión a la que se refieren, de manera que este significado contiene entonces más de lo que contendría si no hubiera tal ocasión”³⁰. El contenido que la “ocasión” le proporciona al cuadro está exclusivamente referida al sentido de la obra que le proporciona el modelo representado, evitando que la obra sea un molde vacío esperando ser llenado por los espectadores, sino que la obra tiene en sí misma una totalidad de sentido que le permite permanecer como la misma obra a través del tiempo y de las diferentes interpretaciones históricas. El cuadro no será entonces, representación del pasado sino: “la ejecución comprensora del cuadro mismo... (y que si)... por un lado tiene que ver con la ocasión que surge la re-presentación, por otro tiene que ver con la interpretación y representación de la obra”³¹.

La ocasionalidad en la interpretación se refiere a que no hay dos lecturas iguales de una misma novela, así como no hay dos puestas en escena o dos interpretaciones de una sinfonía iguales, de la misma manera en la experiencia con las artes plásticas, al momento de ser re-presentadas, interpretadas o leídas siempre se hará de un modo distinto, siempre serán revitalizadas de manera diferente.

A esta idea del permanecer de la obra como la misma en el tiempo y del diferir y transformarse de la obra en cada representación o interpretación, Gadamer le llama “identidad hermenéutica”, en sus propias palabras: “...es la identidad hermenéutica la que funda la unidad en la obra. En tanto que se comprende, tengo que identificar”³². La unidad de la obra hará siempre referencia a la multiplicidad de las representaciones o interpretaciones, pero en la medida que se le reconoce como la misma obra aparece su “unidad”.

Si para Kant la experiencia estética era una especie de éxtasis, donde sin ningún concepto se percibía la belleza, para Gadamer por el contrario la experiencia estética es diálogo con la obra de arte, que conlleva lectura, comprensión e interpretación, exige sumergirse en el juego del arte, aislarse de la cotidianidad, exige para que la experiencia ocurra “la demora”.

³⁰ Idem. p. 194.

³¹ María Antonia G. V., *El arte develado*, p. 77.

³² Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 71

La identidad de la obra de arte puesto que se refiere a su carácter permanente está estrechamente ligada a otro problema que Gadamer aborda: el de la “temporalidad”.

Para atender este problema utiliza la fiesta como objeto de análisis y particularmente la fiesta periódica, la fiesta que se celebra y congrega a la comunidad.

La primera característica que define es su carácter “repetitivo” sin embargo, considera que: “su propia esencia original es tal que cada vez es otra (aunque se celebre «exactamente igual»)”³³.

Al igual que el jugador queda inmerso en el juego dejándose llevar por las reglas que lo definen y lo limitan, el participante de la fiesta pertenece a ella, pero al igual que en el juego, la celebración no depende del sujeto que la celebra, queda inmerso en la celebración de la misma manera que el receptor de la obra de arte participa y en su participación pertenece al modo de ser de la obra, eliminándose la mediación.

Sólo hay fiesta cuando se celebra. Con esto no está dicho que tenga un carácter subjetivo y que su ser sólo se de en la subjetividad del que festeja. Por el contrario se celebra la fiesta porque está ahí. Algo parecido podría decirse de la representación escénica, que tiene que representarse para el espectador y que sin embargo no tiene su ser simplemente en el punto de intersección de las experiencias de los espectadores. Es a la inversa el ser del espectador está determinado por su «asistencia». La asistencia es algo más que la simple copresencia con algo que también está ahí. Asistir quiere decir participar³⁴.

Para este filósofo la obra de arte (al igual que la celebración de la fiesta) siempre está ahí, siempre como ella misma, y al estar ahí lo estará con el carácter de algo pasado, esperando ser presente cuando es re-presentada e interpretada (y al igual que la fiesta cada vez otra) y ser futuro en la medida que queda abierta a otras representaciones. La temporalidad del arte será simultaneidad del pasado y del presente y así afirma entonces que la temporalidad que le conviene a la obra de arte es la simultaneidad:

En nuestro sentido «simultaneidad» quiere decir aquí, en cambio, algo único que se nos representa, por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia. La simulta-

³³ Idem. p. 168.

³⁴ Ibid. p. 169.

neidad no es, pues, el modo como algo está dado en la conciencia, sino que es una tarea para ésta y un rendimiento que se le exige³⁵.

Simultaneidad será fusión del pasado y el presente, *fusión de horizontes*, dirá Gadamer en el apartado titulado: “El principio de la historia efectual”.

Define horizonte como: “el ámbito de la visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto de vista”³⁶

Anteriormente y al separarse del historicismo radical, nos había aclarado que en la lectura de la obra de arte no se debe esperar encontrar datos históricos, lo mismo vale para la fusión del horizonte del pasado y del horizonte del presente, ahora ratifica que:

(...) comprender una tradición requiere sin duda un horizonte histórico. Pero lo que no es verdad es que este horizonte se gane desplazándose a una situación histórica. Por el contrario, uno tiene que tener siempre su horizonte para poder desplazarse a una situación cualquiera...uno tiene que traerse a sí mismo hasta esta otra situación.³⁷

Interpretar una obra de arte del pasado no implica que sea necesario hacerse de los elementos del contexto histórico en el que fue realizada la obra para una buena comprensión, sino que basta demorarnos en ella e interpretarla desde nuestro tiempo, desde nuestro horizonte, al fin y al cabo nuestro horizonte esté formado por ese pasado que dio origen a la obra y que en ella se plasma.

Y porque el pasado no nos es extraño agrega:

(...) cuando nuestra conciencia histórica se desplaza hacia horizontes históricos esto no quiere decir que se traslade hacia mundos extraños, a los que nada vincula con el nuestro; por el contrario todos ellos forman ese gran horizonte que se mueve por sí mismo y que rodea la profundidad histórica de nuestra autoconciencia más allá de las fronteras de nuestro presente³⁸

³⁵ Ibid. p. 173.

³⁶ Ibid. p. 372.

³⁷ Ibid. p. 375.

³⁸ Ibid. p. 375.

Para el filósofo en la “comprensión de la tradición” el único horizonte por ganar será aprender a ver más allá de lo inmediato, sin desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más amplio.

El horizonte del presente no se forma pues al margen del pasado. Ni existe un horizonte del presente en sí mismo ni hay horizontes históricos que hubiera que ganar. Comprender es siempre el proceso de fusión de estos presuntos «*horizontes para sí mismos*»³⁹.

Hasta aquí queda la exposición del pensamiento estético de Gadamer, lo que se considera, a pesar de lo condensado, suficiente para proceder con el objetivo que se persigue en esta investigación. Haremos a continuación un resumen de aquellos conceptos estéticos encontrados y que a simple vista puede hallar su resonancia en la arquitectura.

El concepto de “ocasionalidad” referida en principio al sentido de la obra, evitando que la obra sea un molde vacío esperando ser llenado por los espectadores, sino que la obra tiene en sí misma una totalidad de sentido que le permite permanecer como la misma obra a través del tiempo y de las diferentes interpretaciones históricas y que permite a la obra de arte por otra parte, ser sometida siempre a lo ocasional de su re-presentación, o de su interpretación de un modo distinto cada vez que suceda la experiencia estética..

La idea de la “totalidad de sentido” en la obra de arte, donde lo representado está “ahí”, y que hace que la obra permanezca a través del tiempo, y que se revela y se abre a las distintas interpretaciones históricas, y que por lo tanto, no es un molde vacío que pida ser llenado discontinuamente por uno u otro sujeto.

El concepto de “identidad”, que está como fundamento de la unidad de la obra, y por lo que en su “permanecer” de la obra, hay también “un diferir” en la interpretación, un transformarse de la obra en cada interpretación.

La obra de arte como “símbolo”, definiendo esta palabra como “un fragmento en espera de ser completado”⁴⁰, lo cual otorga al arte su posibilidad de no ser consumado en la comprensión y de revelarse como siempre abierto, como siempre *más* que cualquier interpretación, como inagotable.

³⁹ Ibid. p. 376.

⁴⁰ Ma. A. González V., El arte develado pag. 127.

La idea del arte como expresión y comprensión de una “tradicción” y no de las vivencias privadas de un artista, en cuanto a la creación se refiere, ni tampoco a la subjetividad para-sí del espectador; sino de la comprensión del mundo desde una tradición, de un contínuum histórico, que hace posible experimentarlo como totalidad.

La “temporalidad” de lo estético, idea relacionada con el concepto de identidad, y que se refiere al carácter permanente-cambiante de la obra en su devenir histórico. La “simultaneidad” como estructura de la temporalidad de la obra de arte, la cual, y en la medida que es una conformación que “está ahí”; y que al estar ahí tiene el carácter de algo pasado, y que se hace presente a través de la re-presentación o de la interpretación.

La “interpretación” como “fusión de horizontes”, entendiendo horizonte, como la visión que abarca todo lo visible desde un determinado punto, y que por un lado la obra tiene su propio horizonte y por el otro, el observador el posee el suyo. La “interpretación” sucederá con la fusión de ambos horizontes, estableciendo también una fusión entre presente y pasado.

El principio de la “demora”, o necesidad de que el observador o espectador, se detenga en la obra de arte, salga de lo cotidiano, la observe, la recorra, se deje decir por ella, la interprete, la comprenda, la re-vitalice y la re-actualice.

La obra de arte como “lenguaje”, entendiendo por lenguaje no solamente la palabra escrita o hablada, sino toda forma de expresión humana, y que convierte al lenguaje en un medio de comprensión del ser y al ser mismo como lenguaje

El arte como re-presentación, como algo formado y conformado, algo permanentemente verdadero, con plena autonomía frente al creador y al observador, conteniendo su propio sentido, un sentido que es actualizado y revitalizado por el observador en la experiencia estética, en una relación de diálogo, donde la obra de arte puede ser interpretada o comprendida. En la base del concepto de arte como re-presentación está la idea del modo de ser del “juego”.

Estos son algunos de los conceptos estéticos del pensamiento de Gadamer que se intentará llevar a la arquitectura en la segunda parte de esta investigación.

Segunda parte

CAPÍTULO I

La ocasionalidad en la arquitectura

Generalmente para distinguir al arte de la artesanía se recurre a su carácter manual y repetitivo en su producción, pero también a su condición utilitaria. Por otro lado se deslinda al arte de toda utilidad o de todo destino que tenga como fin un uso específico, un beneficio utilitario. Lo anterior ha representado uno de los obstáculos en la definición de la arquitectura como arte. Los teóricos de la arquitectura han sufrido la influencia de las estéticas que han contemplado como única finalidad del arte el producir belleza, y del mismo modo, consideran la belleza como único elemento estético de la arquitectura. En la base de este pensamiento esta de manera importante la idea kantiana de que, “la belleza es percibida sin la representación de un fin”. Este concepto ha obligado a separar la utilidad o funcionalidad de la obra arquitectónica, a colocar el uso como un elemento aparte que no ensucie el carácter estético, para poder apreciarla como arte. El cometido de esta parte será revisar si efectivamente la condición utilitaria de la arquitectura es un elemento aparte de sus condiciones estéticas, o si al formar parte integral del objeto arquitectónico puede ser un elemento estético. Formularemos esta cuestión de la siguiente manera, ¿el carácter utilitario de la arquitectura la define como una artesanía? o ¿es el destino utilitario del edificio una parte integral de su condición estética como obra de arte?

La respuesta que han dado a la última cuestión teóricos de la arquitectura como José Villagrán García, Enrico Tedeschi entre otros, es un contundente: No, y con

una visión fragmentada en la mayoría de los casos, hacen corresponder el carácter estético de la arquitectura sólo con la forma bella del objeto, sólo Tedeschi considera también la belleza del espacio, sin embargo en todos los casos la referencia es al aspecto visual.

Es conveniente ver con más detalle la idea de belleza en el pensamiento kantiano. Kant nos define dos tipos de belleza: la primera la “belleza trascendental” que radica en la *naturaleza* y la cual es percibida sin la representación de un fin y no presupone concepto alguno de lo que el objeto deba ser, es decir, en la percepción de la belleza no mediará concepto alguno; la segunda concepción de belleza es aquella que explica la belleza artística a la cual llama “belleza adherente”, en esta si presupone la mediación de un concepto, la obra artística es juzgada mediante “un juicio intelectual” y como obra humana es perfectible. Este filósofo propone además una clasificación de las bellas artes, en ella toma en cuenta a la arquitectura y la ubica dentro de las artes plásticas. En una segunda subdivisión la incluye entre las artes de la forma. Define a la arquitectura como, “el arte de exponer conceptos de cosas que sólo por el arte son posibles, y cuya forma tiene como fundamento de determinación, no la naturaleza, sino un fin arbitrario, y ha de ser para ello, sin embargo, al mismo tiempo, estéticamente conforme a ese fin...un cierto uso del objeto del arte es lo principal, y a él, como condición, subordinan las ideas estéticas”⁴¹. (¿será esto la base de aquello de que la forma sigue a la función?).

Con una visión más integral que los teóricos de la arquitectura mencionados, Kant considera el uso en la arquitectura como elemento principal al que se subordinarán las ideas estéticas del objeto arquitectónico; ¿basta entonces, verificar la adecuación o cumplimiento de los objetivos utilitarios para determinar el acabamiento de la obra arquitectónica y por consecuencia su condición como arte?

En relación a este tema Heidegger aporta que, el ser acabado del “útil” es la formación de una materia como preparación para el uso en el cual se desgasta. Gadamer desarrolla esta idea y distingue entre el acabamiento de una producción cualquiera, con el de la obra de arte, de esta manera explica, “...lo que se hace y se produce en

⁴¹ Kant, *Crítica del juicio*, 7ª. ed. México p. edit. Porrúa, col. Sepan cuantos, 1999. p. 289

otros terrenos...(diferentes al arte)... tiene el patrón de su perfección en su propio objetivo, esto es, se determina por el uso que ha de hacerse de ello. La producción toca a su fin y lo hecho está acabado cuando puede satisfacer el objetivo para el que está determinado”⁴². Para la producción artística, apunta que ninguna obra de arte está determinada para uso alguno, por lo tanto, en cualquier obra artística, su patrón de acabamiento, no se medirá con estar lista para tal o cual objetivo, el acabamiento en la obra lo percibe más allá que esto.

Estas dos posiciones en una primera instancia son aparentemente contradictorias entre sí, Mientras Kant le da importancia en el caso de la arquitectura a la utilidad, otorgándole un valor importante en la definición de sus cualidades estéticas, Gadamer por su parte, estima que la producción artística no estará determinada para uso alguno, de lo cual se puede apresurar la conclusión de que en el pensamiento de Gadamer, la obra arquitectónica no podría ser considerada una obra de arte y que su ubicación correspondería a la producción artesanal. Sin permitir que esta conclusión acelerada sea un obstáculo, se explorará la posible coincidencia con Kant sobre la utilidad en la arquitectura como una determinante en el objeto arquitectónico que pudiera elevarse al rango de condición estética.

La validación del arte en Gadamer es autónoma, el mundo del arte es una conformación de sentido cerrado en sí mismo y puesto que es un mundo cerrado en sí mismo no necesita comparación con la realidad, ni con objetivo externo alguno. Recordemos que para llegar a esta conclusión el filósofo utiliza el giro: “transformación” en una “construcción”, donde transformación quiere decir que algo se convierte en otra cosa distinta de lo que es y esta segunda cosa es lo que le da su nuevo ser. Transformación no es un simple desplazamiento a un mundo distinto, sino que como construcción ha encontrado su patrón en sí mismo, ya no admite ninguna comparación con la realidad, la obra ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género, y por encima de ver si lo que ahí ocurre es real o no real, de este modo, la llamada realidad se determina como lo transformado y el arte como la superación de esta realidad en su verdad.

⁴² Gadamer. Verdad y método, p. 135

De lo anterior surgen algunas preguntas: ¿Necesita la arquitectura medir sus contenidos por referencia o adecuación a un mundo real? o bien ¿Existe un mundo propio de la arquitectura, cerrado en sí mismo y que permita su auto validación? ¿Será la utilidad o funcionalidad de la arquitectura parte de ese mundo?

A simple vista y por el hecho de que la arquitectura tiene un carácter funcional, es decir que uno de los objetivos es corresponder a ciertas actividades que se realizarán en su interior, no es posible aislarla de la realidad, y menos de la realidad del sujeto que la habita; sin embargo, ¿no son las actividades producto de una ocasión histórica, generadas por un hecho económico y social?

Si se ve a las actividades no como el fin con el cual se corresponde y se valida el objeto arquitectónico, hecho que se constata o se constató en el momento de su uso, sino como su patrón de acabamiento, como el reflejo de un momento histórico, de una “ocasión” que se percibe a través de la disposición de los espacios, de su distribución y de sus dimensiones, los cuales le otorgan a la obra arquitectónica características propias, ¿se puede entonces separar estas condiciones de la obra, como lo hace Villagrán? O de igual manera ¿se aceptará la proposición de Tedeschi, con el mismo fin?

Villagrán para demostrar la autonomía del valor estético de los otros valores que atribuye al objeto arquitectónico (útiles, lógicos y sociales) propone que una reproducción de una obra arquitectónica en estuco, si se respetan en ella las proporciones y las formas no pierde su belleza. Esta visión que expone el teórico de la arquitectura moderna, se deriva de la posición en la cual la finalidad del arte es la de procurar o alcanzar la belleza, lo cual, en cierta medida, lo obliga a dejar fuera los otros valores, y como consecuencia a deshacer la obra arquitectónica dejando la forma aunque no albergue la función, las condiciones de adecuación climática o estructura alguna.

Por otro lado Tedeschi afirma que la forma es la que dará el carácter de arte a la arquitectura, por ser el medio por el cual el arquitecto comunica o expresa su modo de sentir lo que es un edificio, es decir, el significado que tiene para él y que trata de comunicar a los demás; de manera que para este teórico, independientemente de donde proceda el resultado formal será éste lo que da al edificio su valor como obra arquitectónica y así concluye: “Este carácter de obra de arte se presenta como el valor principal en la arquitectura, hace que un edificio mantenga su calidad y pueda

ser apreciado aún cuando los demás valores, los que nacen de la situación del edificio frente a la naturaleza y a la sociedad, hayan perdido importancia y actualidad”⁴³. Para demostrar lo anterior, pone como ejemplo el caso de las obras del pasado, realizadas en situaciones culturales que no son familiares al observador; sin embargo, y a pesar de la distancia cultural, estos edificios pueden ser apreciados como obras de arte.

Aunque Tedeschi expone una visión más completa, relega también los otros “hechos” de la arquitectura (como él les llama) y hace depender de la forma arquitectónica la condición única como obra de arte, forma que hace depender del sentir del creador o arquitecto, con lo cual deja de lado aspectos como la idea de reconocimiento, la ocasionalidad, la fusión de horizonte, explicadas anteriormente al describir la estética de Gadamer. Si bien se está de acuerdo que la forma de la obra arquitectónica es condición fundamental como obra de arte, parece inaceptable que sea la única.

Se acepta de Kant, que en la producción arquitectónica no se ha tomado la naturaleza como el modelo a imitar como en otras ramas del arte, sino un cierto uso del objeto del arte. Sin embargo no se comparte aquí la afirmación de Kant, sobre que el uso sea lo principal o único, ni que a esto deban subordinarse todas las ideas estéticas, sino que se contempla que la utilidad es un factor más de la obra arquitectónica, pero, aún queda pendiente por demostrar que este aspecto, el uso, sea una característica estética de la obra de arquitectura.

Gadamer menciona que el arte abre un mundo y que el mundo que abre es un mundo histórico, no como un archivo de datos, ni como un documento al cual hay que interrogar para conocer el pasado. Para desligarse de la visión historicista, introduce el concepto de “ocasionalidad”. Recordemos que ocasionalidad para el filósofo se refiere al significado del contenido del arte y a su determinación desde la ocasión a la que se refiere, donde lo primario no es la reconstrucción del pasado sino la comprensión de la realidad a través de la obra de arte, donde la representación de esa realidad encarna una ocasión. La ocasión determina desde el punto de vista de Gadamer varios de los contenidos de la obra de arte. Si se considera que la atención a las actividades en la acción de proyectar un objeto arquitectónico determinan algunas

⁴³ Tedeschi, Enrico, *Teoría de la arquitectura*, Argentina, Ed. Nueva Visión, 1963, pp 195.

condiciones espaciales de la obra, ¿se puede afirmar que parte de la ocasión en que se produce la obra arquitectónica se refiere a las actividades que se toman en cuenta para su producción? o dicho de otro modo, ¿se puede hablar en la arquitectura de la “ocasionalidad” y su relación con la función?

Se puede decir que, sin ser un archivo de datos históricos, la obra arquitectónica nos abre un mundo histórico, en el cual, entre otras cosas que nos representamos a través de la experiencia de la obra, están las actividades de la época en que se produjo, contenidas y significadas particularmente por sus condiciones espaciales. Para aclarar esto se hará referencia a un ejemplo. Quien ha visitado el Castillo de Chapultepec seguramente ha reconocido en él la vida de una clase social en el poder, en una época determinada, y ha reconocido la suntuosidad con la cual desarrollaban sus actividades los personajes que habitaban esos espacios. Por contraste, y quien haya visitado la casa donde León Trosky fue asesinado, podrá (además de otras sensaciones que ese hecho proporciona a la experiencia estética) percibir a partir de los espacios una sensación de austeridad, al reconocer la manera con la cual el personaje y su familia desarrollaban sus actividades.

¿Y qué sucede cuando un edificio histórico considerado como obra de arte, sea casa habitación o palacio, se destina a otro uso como museo o banco, se demuestra con esto la separación de lo utilitario de la condición estética?

Para atender este problema haremos referencia a la idea de re-conocimiento en Gadamer y revisaremos algunos casos donde se experimente con la obra arquitectónica.

Para este filósofo en todo re-conocimiento de una obra de arte está implícito un conocimiento previo, re-conoce en ella lo ya conocido a pesar de la distancia que se anteponga entre él y la obra. Se puede afirmar que en la experiencia ante una obra arquitectónica ocurre lo mismo, veamos.

El primer caso que analizaremos será el Palacio de la Santa Inquisición construido por el Arq. Pedro de Arrieta en 1732, ubicado frente a la Plaza de Santo Domingo y que ha tenido diversos usos, entre ellos, en 1854 se instaló la Escuela de Medicina. La cuestión es la siguiente: si realizamos una visita al edificio ¿a cuál uso nos refiere nuestra experiencia con la obra arquitectónica? ¿al uso educativo o al inquisitorial? Si como se apuntó anteriormente el conocimiento está en juego en todo re-conocimiento,

la experiencia remitirá al uso al que refiera el conocimiento del observador, es decir, si solamente el espectador conoce que el edificio fue la Escuela de Medicina la referencia será al uso educativo, si al contrario únicamente se conoce el uso como sede de la Santa Inquisición la experiencia remitirá a él. Efectivamente y como dice Gadamer, en la representación está en juego un conocimiento de lo que se experimenta, pero en el problema que atendemos, si existe el conocimiento de las dimensiones funcionales de los edificios educativos contemporáneos, y si sólo se conoce que el edificio en cuestión tuvo el uso educativo, el reconocimiento entrará en conflicto al percibir las dimensiones para las cuales fue originalmente proyectado el edificio y que están contenidas en él, las cuales no corresponden con el conocimiento que se tiene de las dimensiones de los espacios educativos actuales.

Lo mismo sucede con el ejemplo anterior sobre la casa de Trosky, ahora convertido en museo; al acercarse al edificio no se percibe como museo, siempre se reconoce como una casa habitación hoy no habitada, aunque se diga que es un museo donde se exponen los muebles usados por la familia de Trosky.

Se puede afirmar ahora que el concepto de lo “ocasional” nos remite siempre al hecho de la “ocasionalidad” de su producción o de su re-presentación. Para el caso de la arquitectura, lo ocasional nos consigna a un momento de su producción, a la creación de los espacios necesarios para albergar una vida, a los espacios para alojar las actividades que implican vivir esa vida plenamente.

Se puede decir también con certeza que si el uso en la arquitectura es determinado por la ocasión, las actividades implícitas en ese uso adquieren un valor histórico por quedar definidas como tales según la ocasión y no como otras. Además, por su carácter histórico, el uso forma parte del mundo que abre la obra arquitectónica, y por ser su mundo, será a su vez medida para su validación como obra de arte.

¿Qué sucede con la mayoría de edificaciones de la ciudad que a la vista se nos presentan como caóticas? ¿No abren ellas un mundo? ¿Y de abrir un mundo, serán sólo por esto consideradas como arte?.

Para resolver esta cuestión se apuntará primero que, la ocasionalidad no será el único elemento estético de la obra arquitectónica como obra de arte. En segundo lugar se puede decir que ciertamente estas edificaciones abren un mundo, y que el mundo

que estas edificaciones abren es el de la pobreza, el de una edificación hecha sin un proyecto general, de la improvisación de los espacios para albergar las actividades, de la ausencia de los arquitectos en su concepción, y por estas condiciones difícilmente estas edificaciones alcanzarán otras condiciones que Gadamer enunció para la obra de arte. Al mencionar la pobreza como parte del mundo que estas edificaciones abren, no se quiere decir que la obra arquitectónica como obra de arte, se reserva sólo a la arquitectura que se hace con la abundancia de recursos económicos, no. También existen edificaciones que aun, cuando se cuenta con recursos económicos suficientes no logran solucionar debidamente las cuestiones de uso. La suficiencia de recursos económicos no es garantía de que una obra arquitectónica sea considerada como obra de arte. En cambio, y como muestra de una arquitectura hecha con pocos recursos y que alcanza la categoría de obra de arte, es la realizada por el Dr. en Arq. Carlos González Lobo.

Aclarado lo anterior, se puede confirmar, que desde el pensamiento de Gadamer el uso o el carácter utilitario de la arquitectura no representa un obstáculo para ser considerada como obra de arte, por el contrario reafirma la condición histórica que toda obra de arte debe contener, ya que permite desde la ocasión que genera tal uso, el acceso a su interpretación de un modo distinto cada vez que sucede la experiencia. La utilidad en la obra arquitectónica no es un elemento in-esencial, sino determinante en su conformación y su modo de ser, pero, como se dijo anteriormente, no sólo la ocasionalidad es el único elemento que Gadamer considera para la obra de arte, por tanto continuaremos en la reflexión de otros aspectos de la estética gadameriana y su repercusión a la arquitectura.

CAPÍTULO II

Significado y totalidad de sentido en arquitectura

En el capítulo anterior determinamos que desde el concepto de “ocasionalidad” el uso no es un obstáculo para considerar la arquitectura como arte, antes bien es una condición estética de la arquitectura por ser parte del mundo que abre la obra; resulta necesario aquí, señalar que no es la totalidad de ese mundo, por lo que ahora se pregunta: ¿Qué otros aspectos de la obra arquitectónica conforman su mundo y le darán su validación como obra de arte? Para atender esta cuestión se revisará la idea que Gadamer elabora sobre el modo de ser de la obra de arte.

Para este filósofo el modo de ser de la obra de arte es representación. En su demostración se refirió primero al arte escénico, cuya condición para que exista el reconocimiento del mundo de quien experimenta la obra, de lo que la obra representa, requiere de ser representada por uno o varios actores, es decir la representación se representa como doble. Para las artes plásticas considera, que lo que aparece en la obra para su reconocimiento está presentado y representado de modo tal y tan completo que sólo aparecen en la re-presentación y por medio de la re-presentación. Esto habla de una no distinción entre la re-presentación y lo re-presentado, sino de una “unidad originaria”, de tal modo que no necesita mediación en su re-presentación.

Se puede afirmar que en el caso de la arquitectura sucede lo mismo, no por el argumento simple de que esté incluida dentro de las artes plásticas, sino porque, lo que

de ella aparece está de tal modo ante la experiencia del observador que no necesita mediación, está ahí lo re-presentado y lo que re-presenta.

Para verificar el sentido de la representación en las artes plásticas Gadamer utiliza como elemento de análisis un cuadro, afirmando que allí representación no quiere decir copia, e indaga cómo o de qué manera el cuadro se refiere a una imagen original. Introduce para tal certificación el concepto de imagen y lo contrapone a la idea de copia. Para el pensador el ser de la copia es auto suprimirse, es decir, si la finalidad de la copia es parecerse al objeto original, al cumplir esta función de mediación, la copia se cancela a sí misma. En cuanto a la imagen, considera que su finalidad no es la de ser copia fiel de un objeto, sino que si bien permanece referida a un objeto, su sentido esencial es representarlo de manera distinta, es decir, representarlo de otro modo.

Para el caso de la arquitectura ya se aceptó con anterioridad la idea de Kant, que la arquitectura no es copia o imitación de la naturaleza, por tanto queda fuera toda posibilidad de que la arquitectura tenga como referencia un objeto natural, también queda fuera de toda posibilidad la representación de ese objeto de una manera distinta (como sucede en un cuadro) por no existir el objeto. Esto lleva a concluir que la representación en arquitectura no se da de la misma manera como sucede en otras ramas del arte, y que tiene por tanto su propia representación la cual hay que develar.

Aceptando que lo que aparece en la arquitectura está de tal modo representado que no necesita mediación para su representación, el problema se enfoca hacia la cuestión de ¿Qué es lo que nos aparece en la arquitectura?

Desde un lugar fuera del objeto arquitectónico, sea plaza, calle o jardín, lo primero que aparece visualmente en la arquitectura, es un exterior que se ha denominado “la forma”, concretamente su “forma exterior”, la cual se nos presenta como uno o varios volúmenes geométricos, o como un conjunto de planos y líneas. Sea cual fuere la manera como reconocemos el objeto arquitectónico, descubrimos mediante la vista, la posibilidad de entrar en su interior; al entrar en el objeto aparece aquello que se ha nombrado como “espacio”, específicamente “espacio interior”, percatándonos de manera visual de sus cualidades y calidades, además, la interesante posibilidad de transitarlo y recorrerlo. Por facilidad en la lectura nombraremos en adelante a estos conceptos sólo como “forma” y “espacio”, en el entendido que

estamos haciendo referencia a lo concreto y específico de ellos, es decir a su exterioridad e interioridad que se percibe mediante la vista.

Forma y espacio son entonces elementos que dan a la arquitectura la posibilidad de representación, pero, ¿cuál será el contenido propio tanto de la forma como del espacio que permite acceder a su representación?

La forma es un elemento que siempre ha sido objeto de consideración en la historia de la arquitectura, con diferentes interpretaciones a lo largo de su devenir. En las diversas etapas del desarrollo de la arquitectura se atendía principalmente a la forma exterior, no se concebía el espacio como ahora se entiende; sin embargo, ahí estaba en todos los edificios de todas las épocas y todas las corrientes arquitectónicas sin ser nombrado.

En el que se ha considerado hasta el momento como el primer tratado sobre arquitectura titulado *Los Diez Libros de Arquitectura* escrito por Marco Lucio Vitrubio (s. I a. d.C), considera la arquitectura como una ciencia (al igual que Platón) cuyas características son: *firmeza, utilidad y belleza*. Aunque no define la arquitectura como arte, le atribuye uno de los objetivos que el arte se ha planteado en la tradición estética y aún en nuestros días: la consecución de la belleza.

Para Vitrubio la arquitectura se compone de: *orden* (taxis), *disposición* (diátesis), *euritmia* o *proporción* (simetría y decoro) y *distribución* (oikonomia), los tres primeros se refieren exclusivamente a la forma. La ordenación dará a todas las partes de la construcción su magnitud en relación con el uso y lo hace depender de la conveniente distribución de la modulación empleada. La disposición será el arreglo conveniente de todas las partes, que colocadas según la calidad de cada una formen un conjunto elegante. La proporción la define como lo bello y grato, aspecto que resulta de la disposición de todas las partes de la obra como consecuencia de la correspondencia entre altura y anchura y de éstas con la longitud.

Como se puede apreciar en la definición de estos componentes no aparece la idea de espacio, incluso tampoco se encuentra en su definición sobre la distribución donde actualmente se hace referencia al espacio. Para Vitrubio “ La distribución consiste en el debido y mejor uso posible de los materiales y de los terrenos, y de procurar el menor coste de la obra conseguido de un modo racional y ponderado. Otra especie

de distribución es aquella que dispone de diferente manera los edificios, según los diversos usos a que sus dueños los destinan”⁴⁴. El espacio que ahora si es nombrado por nosotros, en Vitrubio es “parte” que se organiza según los diferentes usos.

Se puede decir con certeza, que en todas las épocas donde uno de los objetivos de la creación arquitectónica era la belleza, se buscaba y se encontraba en la forma, y el medio, era el canon de los elementos vitrubianos, el cual se empleó con diferentes interpretaciones desde el Renacimiento hasta finales del siglo diecinueve y principios del veinte, abandonándose con el advenimiento de la arquitectura llamada moderna. Schiller ya cuestionaba estos elementos cuando dijo: “Finalidad, orden, proporción, perfección, cualidades en el seno de las cuales se creyó durante tanto tiempo haber encontrado la belleza no tienen absolutamente nada que ver con ella”⁴⁵. Sin embargo afirma que sólo estos preceptos son inviolables para la naturaleza.

La idea de espacio en la arquitectura surge en parte por el desarrollo de la psicología a principios del siglo XX, y al respecto Roberto Masiero, en su *Estética de la Arquitectura*, atribuye a Lipps Th. influencia sobre Worringer, Wölfflin y Riegl, entre otros, los cuales llegan a proponer a la arquitectura como “el arte del espacio”. Pero también incide el desarrollo de la física y las matemáticas, en particular, el planteamiento que da las bases a la teoría de la relatividad elaborado por Hermann Minkowski en su obra *Espacio y tiempo*, de donde Sigfried Giedion (1888 – 1968) se apoya para titular su obra *Espacio tiempo y arquitectura*, la cual es un resumen de las clases que impartió entre 1938 y 1939 en la Universidad de Harvard. Este nuevo enfoque que considera al espacio y al tiempo (al que se le llama “la cuarta dimensión”) causó gran expectación y a partir de ahí el espacio será un elemento nombrado en la arquitectura.

Norberg –Schulz, desarrolla el concepto de *espacio existencial* a partir de las ideas de Martín Heidegger expresadas en su obra *Ser y tiempo*, para este autor el espacio tiene raíces existenciales porque deriva de una necesidad de relacionarse con el ambiente que le rodea, para aportar orden y sentido al mundo de los acontecimientos

⁴⁴ Vitrubio Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Libro Primero, Barcelona, Obras maestras, 1955,

⁴⁵ Shiller Friedrich, *Kallias*, 1ª ed. Barcelona, ed. Anthropos, 1990, p.71.

y las acciones. Estima que la mayor parte de las acciones encierran un aspecto espacial en la medida en que dichas acciones se orientan según relaciones de, interior o exterior, cercanía o lejanía, separado o unido entre otras. Para este autor el espacio existencial ha sido olvidado por los teóricos de la arquitectura y por ello desarrolla el concepto de *espacio arquitectónico existencial* rescatando de otros autores los conceptos de meta, lugar, ambiente, desechando la idea anterior donde el espacio se limitaba al aspecto tridimensional de la edificación.

Con esta nueva perspectiva se presenta a los teóricos un nuevo dilema: ¿es el espacio el contenido de la forma? o ¿es la forma la envolvente del espacio? Planteado de esta manera el problema se complica, es decir, si se acepta la forma como el continente o envolvente del espacio, ésta, la forma, será determinada por él, lo que implica que se tendrá que hacer primero el espacio y luego envolverlo con la forma. Por otro lado, si se considera al espacio como el contenido de la forma, implica cierta dependencia del primero hacia la segunda, situando al espacio con un carácter residual de la forma. Si se hace a un lado la determinación de lo uno a lo otro, y se acepta como cierto que espacio y forma son elementos indisolubles correspondientes entre sí, pero que además suponen contenidos estéticos propios, deben ser tratados en consecuencia, es decir, de manera indisoluble.

Se ha avanzado, siguiendo a Kant, en aceptar que la idea de “mimesis” como copia de la naturaleza no es aplicable a la arquitectura, y en consonancia con Schiller, se puede decir que orden y proporción como elementos para conseguir la belleza son elementos que han dejado de ser útiles, puesto que aquí se parte de la idea que la finalidad de la arquitectura no es exclusivamente la consecución de la belleza, sino la procuración del ambiente que dará habitabilidad al ser humano, y si esto es así, queda pendiente determinar el contenido de la forma y el espacio en arquitectura y explorar si forman parte de su condición como obra de arte.

Ya planteó Gadamer que lo representado en la obra de arte es siempre un representar para alguien, y que lo representado estará condicionado según la ocasión en que se produce y se recibe la obra, es decir, su contexto histórico. Se interpreta entonces que algunos de los aspectos que condicionan la obra serán los aspectos económicos, sociales y de la cultura. En el caso de la arquitectura se supone que acontece lo mismo,

es decir, se encontrará determinada por estos aspectos, y uno de los que determinan de manera importante su producción, es el desarrollo de la tecnología constructiva la que lleva implícita la estabilidad de la edificación y con ello la seguridad necesaria para la habitabilidad, por lo cual ahora se plantea: ¿Es el sistema estructural (como ahora se le llama) empleado en una edificación, determinante en el resultado formal y espacial a tal grado que pueda considerarse como uno de los contenidos de la forma y del espacio?

En la visión estética arquitectónica donde el objetivo único es la obtención de la belleza, al aspecto de la estabilidad del edificio y de la estructura le sucede lo mismo que al uso, esto es, se le considera también como un elemento aislado, aún cuando Vitrubio estimaba la firmeza como uno de los elementos importantes en la arquitectura; sin embargo, desde finales del siglo XIX hasta nuestra época se desintegra a tal grado que actualmente en el ámbito académico, pensar en el sistema estructural, se le considera como un obstáculo para la creación. En lo que se refiere al ámbito profesional, su atención generalmente se transfiere a otra profesión, aunque cercana, diferente de la arquitectura, se cede a la ingeniería.

Para establecer si el sistema estructural de una edificación formará parte tanto del resultado espacial como formal de la obra y si se puede elevar a la condición de contenido tanto del espacio como de la forma arquitectónica, se analizarán algunas corrientes arquitectónicas en su devenir histórico.

Comparemos primero dos arquitecturas de distintas épocas elaboradas con un mismo material y con distintas habilidades y conocimientos en su operación y trabajo: la arquitectura Románica y la Gótica e utilizaremos la descripción que de ellas hace uno de los primeros teóricos que considera al espacio como la “esencia misma de la arquitectura” Bruno Zevi, en su texto titulado *Saber ver la arquitectura*.

Sobre el Románico dice:

Nos encontramos, pues, frente al organismo románico caracterizado por dos hechos: la concatenación de todos los elementos del edificio, y la métrica espacial.

En lo que atañe al primer carácter, se puede decir que la arquitectura cesa de actuar en términos de superficie y comienza a expresarse en términos de estructura y osatura. La gradual y lenta concentración de los empujes y de las resistencias; el adelgazamiento de la mampostería, alcanzado a través de repetidas pruebas al mismo tiempo que maduraba la ciencia, por así decir,

muscular de la estructura; la abolición definitiva del arco triunfal, obstáculo a la unidad de la iglesia; la desaparición del atrio y por consiguiente, la mayor atención dedicada a las fachadas, que gradualmente se van haciendo acordes con la distribución espacial interna: todos estos elementos en dependencia recíproca hacen que el edificio románico parezca un organismo que despierta y que adquiere seguridad en sí y en la dialéctica de su fuerza, al compararlo con el cuerpo inerte, aún cuando espléndidamente austero de los primeros templos cristianos...El cuerpo se hace organismo, toma conciencia de su unidad de su circulación: en una palabra, se mueve⁴⁶.

Podemos destacar de la cita anterior, la referencia al sistema estructural para la definición del espacio de la arquitectura Románica, en particular a la caracterización que hace del espacio como un organismo que despierta, que adquiere una seguridad en sí, toma conciencia de su unidad y se mueve, todo ello derivado de la maduración de la estructura, de la gradual y lenta concentración de los empujes y las resistencias.

Veamos otro caso de referencia del mismo autor, el Gótico:

Desde el punto de vista constructivo, es indudable que el gótico continúa, profundiza y concluye la investigación románica. ..El sistema de esqueleto se perfecciona en gran manera en el período gótico, la técnica de los arcos ojivales reduce los empujes laterales; arbotantes y contrafuertes llegan a ser brazos musculosos capaces por sí solos de contraponerse a los empujes. El organismo románico se agiliza y se tensa, y en los tres siglos siguientes, hasta en pleno siglo XVI, en Francia, en Inglaterra y en Alemania, alcanza el paroxismo de la tensión: Un haz de huesos fibras y músculos un esqueleto constructivo recubierto de cartílago inmaterial. En estos países donde el gótico encontró su afirmación integral y luego su paroxismo decadente, el sueño de descarnar, de negar las paredes y de establecer una continuidad espacial entre interior y exterior, pareció realizado. Los grandes vitrales historiados y la bóvedas “paraguas” los encajes decorativos de la narración escultórica, las enormes dimensiones de las catedrales, anulan el sentido de superficies y de planos, reducen todo el vocabulario figurativo a una dialéctica de líneas dinámicas y tensas hasta el punto de rotura...existe también un tema espacial mucho más relevante, que la distingue de la cultura románica: el contraste de las fuerzas dimensionales. Por primera vez en el curso de la historia de las iglesias cristianas, y efectivamente por primera vez en la historia de la arquitectura, los artistas conciben espacios que están en antítesis polémica con la escala humana y que engendran en el que mira, no una contemplación sosegada, sino un estado de ánimo de desequilibrio, de afectación, y sollicitaciones contradictorias, de lucha...coexisten y contrastan en una silenciosa, pero aguda, antítesis dos directrices: la vertical y la longitudinal. El ojo está atraído por dos indicaciones opuestas, por dos rarificaciones espaciales, por dos temas⁴⁷.

⁴⁶ Zevi, Bruno, *Saber ver la arquitectura*, 3ª, ed. Barcelona, Edit. Apóstrofe, 1998. p.p. 74

⁴⁷ Idem. p. 77, 78, 79.

Nuevamente podemos observar en esta descripción la repercusión en el espacio del sistema estructural empleado, en este caso, la descarnación de las paredes, la eliminación de las superficies y planos y la correspondiente continuidad espacial entre interior y exterior, la eliminación de la superficie y los planos y la aparición dialéctica de líneas verticales y horizontales dinámicas, provocando un estado de ánimo de desequilibrio y de solicitaciones contradictorias. ¿La causa? El empleo del arco ojival que reduce los esfuerzos laterales, y el uso de arbotantes y contrafuertes que como un esqueleto musculoso absorbe por sí mismos los empujes.

Es relevante para las reflexiones que aquí se desarrollan, el hecho de que en ambas descripciones de la forma y el espacio arquitectónico y para definirlos, Bruno Zevi se refiera a los elementos estructurales que integran la obra, igual sucede con otros historiadores consultados, de tal modo que al parecer la estructura de una obra arquitectónica se puede considerar como el contenido de la forma y el espacio.

Si lo anterior no fuera suficiente demostración se verá otro ejemplo, y transportándonos hasta 1851 se verá el Palacio de Cristal de Paxton, recinto de la Primera Exposición Internacional, realizado en su totalidad en acero y vidrio. Cabe señalar de paso, que Paxtón no era arquitecto sino jardinero, constructor de invernaderos, y fue él y no un arquitecto quien pudo mediante el empleo del acero, atender en tiempo y costo, la demanda espacial que se requería para albergar la exposición. Hasta ese momento el acero se usaba principalmente en puentes y en la arquitectura sólo en algunos elementos como cubiertas, barandales y rejas. Es entonces ésta la primera obra hecha en su totalidad por los nuevos materiales, de ahí su importancia de la cual nos dice Pevsner en su obra *Pioneros del diseño moderno*, que:

(...) las bóvedas no son tampoco el factor determinante lo que hizo del edificio de Paxtón el ejemplo más sobresaliente de la arquitectura de hierro y vidrio de mediados del siglo XIX, fue más bien, su enorme tamaño – 1851 pies (555 m.) de longitud, mucho más largo que el Palacio de Versalles – la ausencia total de otros materiales, y el ingenioso sistema de prefabricación aplicado sobre un módulo único de 24 pies (7.30 m.)⁴⁸.

⁴⁸ Pevsner Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno*, 3ª. ed., Buenos Aires Argentina, Edit. Infinito, 1972, pp.270.

A pesar de la gran polémica que despertó la obra, recibiendo todo tipo de calificativos tanto a favor como en contra: “farsa de cristal” (Pugin), “el invernadero más grande de todos los invernaderos construidos hasta la fecha” (Ruskin), Puede considerarse inaugurado un nuevo estilo de arquitectura tan extraordinario como cualquiera de los predecesores” (Tomas Harris), lo cierto es que el palacio de Cristal se convirtió en un paradigma arquitectónico que marcó el inicio de las edificaciones de acero y vidrio a pesar de la resistencia de muchos arquitectos. El nuevo material estructural y su conformación como sistema, el vidrio como elemento de cierre, generaron una nueva forma y un nuevo espacio; desaparición del macizo, predominio de la línea, ligereza, fragilidad, dinamismo son las características de esta nueva forma; transparencia, luminosidad, amplitud, y flexibilidad las del nuevo espacio.

Si se aceptan los ejemplos anteriores como suficientes para demostrar la incidencia del sistema estructural en el resultado formal y espacial de una obra arquitectónica, podría sin embargo refutarse que lo dicho sólo es válido para toda edificación cuyo sistema estructural está a la vista, es decir, donde la estructura es aparente, pero ¿qué sucede en aquellos edificios donde la estructura es sólo soporte físico y se oculta?

Aceptando sin conceder que el ocultar la estructura es una acción válida para la producción arquitectónica, para dar respuesta se toma como ejemplo el cuerpo humano en donde su estructura ósea está escondida, recubierta de músculo y de carne, sin embargo vemos que cada parte del cuerpo tiene formas diferentes en correspondencia con los huesos que la estructuran, de igual manera sucede con los edificios, es decir, a una estructura rectangular formada por marcos rígidos sean de acero o de concreto, los elementos de cierre o la piel del edificio (como suele llamársele ahora a estos elementos sean de cristal, metálicos o de concreto) que se utilicen para esconder la estructura, son elementos que si bien modifican o moldean el espacio, no alteran totalmente la geometría estructural originaria. Y más aún, los mismos elementos de cierre sean macizos u opacos, transparentes como el vidrio, o con cualquier tipo de piel con que se recubra al edificio, tienen la misma condición del sistema estructural, la de no ser otros más que aquellos que la ocasión del desarrollo tecnológico brinda para tal hecho, y que si bien inciden en el resultado formal y espacial último, estarán

siempre conectados, determinados y dependientes al sistema estructural no pudiendo ser otros que aquellos que éste admita.

De lo reflexionado hasta el momento se presenta otro problema. Si se acepta a los elementos constructivo-estructurales como contenido de la forma y del espacio, ¿cuál será el significado de ellos que permite el acceso a la reinterpretación de la obra?

Recurriremos nuevamente a Gadamer y se recordará lo que dice respecto al significado del contenido de la obra de arte. Para este pensador el significado está referido exclusivamente al sentido de la obra y es el significado lo que proporciona la “totalidad de sentido”, cosa que evita que la obra aparezca como un molde vacío esperando ser llenado por el observador y que le permite permanecer como la misma obra a través del tiempo, a pesar de las diferentes re-interpretaciones históricas.

Si se recurre a la descripción citada de Bruno Zevi, sobre la arquitectura románica y la gótica, se puede asegurar que no las encontró vacías como moldes a los cuales debería llenar con adjetivos, sino que hizo referencia principalmente a los elementos estructurales que conformaban las dos arquitecturas, es decir encontró en ellos la totalidad que le dio sentido a la obra y le permitieron re-interpretarlas en su tiempo y en su momento.

De este modo podemos decir que en la arquitectura lo que se presenta a la interpretación del espectador está re-presentado en lo que re-presenta la obra, y lo que se presenta en la arquitectura es: desde un espacio exterior la forma exterior del objeto arquitectónico, y al penetrar en ella el espacio interior.

Tanto la forma y el espacio son generados de manera básica por el sistema constructivo – estructural elegido dentro de las alternativas tecnológicas que la ocasión aporta. Tal sistema constructivo – estructural da “significado” a la obra arquitectónica. El significado que el sistema constructivo-estructural proporciona a la obra arquitectónica es su “totalidad de sentido” elemento característico de toda obra de arte.

La “totalidad de sentido” del sistema constructivo-estructural le adhiere a la obra su carácter de “permanencia” en el devenir histórico, permanencia que origina la posibilidad de ser re – interpretado en el presente y en el futuro. Por todo esto podemos decir que otro de los contenidos estéticos tanto de la forma y del espacio arquitectónico es el sistema constructivo – estructural.

CAPÍTULO III

La identidad en la obra arquitectónica.

En este capítulo se investigará si el sitio o lugar donde se ubica o emplaza un edificio, en particular, la manera como los elementos que conforman el ambiente físico natural inciden en la forma y el espacio de la arquitectura. La finalidad es entonces, valorar si desde el punto de vista del pensamiento Gadameriano forma parte de la construcción de la obra arquitectónica como obra de arte que ésta sea.

El sitio se considera tradicionalmente en la teoría de la arquitectura como una condicionante o determinante en la solución de un problema arquitectónico. En la obra de Vitrubio ya citada con anterioridad, al definir en que consiste la arquitectura, y en especial, al definir las condiciones para una buena iluminación, se refiere a la elección de un paraje saludable al emplazamiento de los edificios y a su adecuada orientación, a lo que llama el “decoro natural”.⁴⁹

Veremos a otros teóricos que desarrollarán esta idea con mayor detalle.

Norberg-Schulz en su texto *Intenciones en arquitectura*, nos habla del control físico del entorno, como una determinante necesaria para la adecuada satisfacción a la constitución fisiológica del hombre. Distingue el control de los siguientes aspectos: el clima -aire, humedad, temperatura, viento, lluvia- la luz,

⁴⁹ Vitrubio Marco Lucio, Los diez libros de arquitectura, Libro Primero, Barcelona, Obras maestras, 1955

el sonido, los olores, las cosas -polvo, humo, insectos, animales, personas- y la radioactividad.

Para José Villagrán García los aspectos del entorno o del medio físico forman parte del programa, y lo engloba dentro de lo que llama lo útil conveniente.

Por su parte Enrico Tedeschi, establece que uno de los hechos permanentemente presentes para el arquitecto y por tanto en la arquitectura es la naturaleza y menciona tres aspectos de ella para tomar en cuenta: el terreno, la vegetación y el clima.

Se incluye otro elemento que la teoría de la arquitectónica ha considerado, esto es lo que se denomina como lo físico artificial o contexto urbano, inmediato o mediato, es decir, las construcciones existentes en torno a la obra arquitectónica por realizar, en la ciudad o un barrio, a lo que se asignará un capítulo aparte.

Se puede concluir, sin temor a equivocarnos, que en todas las teorías de la arquitectura los aspectos físicos naturales o el medio ambiente natural es visto como un aspecto que debe tomarse en cuenta en la solución de cualquier problema arquitectónico en la obtención del confort físico.

Para la reflexión que se pretende llevar a cabo, es decir, para determinar de qué manera incide el sitio o sus elementos en la constitución de la forma y el espacio y si éstos se pueden considerar como parte de sus contenidos estéticos. Podemos decir, que si bien la naturaleza como dice Kant no se ha considerado como objeto al que el arquitecto deba de copiar; si es perceptible en la tradición arquitectónica la copia elementos naturales en la ornamentación de la edificación, pero la arquitectura es mucho más que pura ornamentación. De este modo, y para continuar, se plantea la siguiente cuestión: ¿cuál es la finalidad por la cuál los aspectos naturales se han considerados en la producción arquitectónica?

Uno de los objetivos que mueve las intenciones del arquitecto para controlar los fenómenos naturales a través de la arquitectura es lograr la “habitabilidad”, entendida ésta como las condiciones de confort tanto físicas como intelectuales o psicológicas del ser humano. Y entonces ¿de qué manera se controlan estos fenómenos naturales? La respuesta que se puede adelantar a esta cuestión es: “evitando” o “permitiendo” sus efectos en el espacio interior. Si esto es verdad, entonces ¿de qué manera se evitan o se permiten los efectos de los fenómenos naturales? Los estudiosos de la arquitectura

nos dirán: se evitan con el empleo de elementos macizos y se permiten mediante el uso de vanos. Entonces vanos y macizos serán los elementos de control de los efectos de los fenómenos naturales, pero recordemos que una de las conclusiones obtenidas anteriormente nos indica que el sistema estructural es determinante inicial en la constitución de la forma y el espacio arquitectónico; se añade ahora en relación al problema que nos atañe que, cada sistema estructural conlleva implícito una posibilidad de evitar o permitir los efectos de los fenómenos naturales. Para aclarar esta idea se hará referencia a dos sistemas estructurales con características extremas en relación al problema que nos ocupa, éstos son: un sistema estructural a base de muros de carga y el otro conformado por marcos rígidos. El primero, el constituido por muros de carga es un sistema cerrado, que evita toda penetración de luz, sol, viento y aísla relativamente de la temperatura exterior. El segundo, el conformado por marcos rígidos por el contrario, salvo por las cubiertas y entrepisos, es un sistema abierto al cual le penetran todos los efectos de los elementos naturales. Al primero habrá que abrir los vanos pertinentes para dar el confort físico y psicológico necesario a través del espacio. En el segundo caso se deberán adicionar los elementos necesarios de cierre para lograr los mismos objetivos. “Sustracción” y “adición” son entonces las operaciones a efectuar al sistema estructural en uno u otro caso.

¿Estas operaciones de sustracción o adición aplicadas al sistema estructural son condición para el resultado formal y espacial?

Es evidente que en la arquitectura contemporánea, la que dispone de amplios recursos económicos para su producción la respuesta sería negativa, ya que en ellas el confort se logra por medios mecánicos y la forma no depende de su adecuación al medio físico natural ni al contexto urbano inmediato; la forma en estos casos es determinada por una intención deliberada del autor, y desde el punto de vista que aquí se desarrolla el resultado de esta operación está más cerca de lo escultórico que de lo arquitectónico.

Pero no siempre sucede o ha sucedido así. El control de los elementos del clima para lograr la habitabilidad de la arquitectura es un aspecto que se ha tomado en cuenta; la penetración de la luz, el control de los rayos solares, de la temperatura y el del viento son aspectos que están presentes en toda obra de arquitectura. Ese control

se ejerce principalmente como se mencionó, mediante la adición o sustracción (según sea el caso) sobre los elementos que conforman la forma básica estructural y que cumplen además la función de separar o conformar el espacio exterior y el interior, apareciendo a la vista como vanos, volúmenes macizos o como superficies planas, a lo cual se ha dado en llamar la piel de la arquitectura.

Pero, ¿qué tanto afectan estas sustracciones o adiciones el resultado espacial y formal último? Analizaremos primero el espacio interior.

Uno de los aspectos de los cuales se deriva el volumen espacial es el control térmico, de él dependerá algunas de sus dimensiones. La altura, el largo y el ancho aunque están determinados en parte por el uso, también dependen del control térmico en la obtención del confort físico del ser humano.

La iluminación es un elemento muy importante ya que es el que nos permite percibir el espacio. Gracias a la luz distinguimos lo que podemos llamar la “cualidad” del espacio, es decir, la cercanía o lejanía de los elementos constituyentes de la forma, diferenciamos entre un espacio estrecho y uno amplio o entre un espacio bajo y otro alto, un espacio profundo y uno corto. La iluminación será también un factor determinante para definir lo sombrío o lo claro, lo íntimo o lo social, lo oculto o lo revelado, lo que llamaremos la “calidad” del espacio y que serán características ligadas a la sensibilidad.

Otro aspecto que incide sobre la calidad del espacio es la penetración de los rayos solares, baste recordar que en la disposición de las iglesias católicas se buscaba que el altar estuviera hacia el oriente, la intención era la de captar los rayos solares matutinos y mediante vitrales de colores en los vanos pintar el espacio interior. De esta manera podemos decir que la penetración de los rayos solares en el espacio, enfatizan y discriminan, colorean o neutralizan, contrastan o diluyen.

Tanto la “cualidad” como la “calidad” del espacio generada por la iluminación y la penetración de los rayos solares inciden en las sensaciones del ser humano, son desde la intención en su creación dirigidas al confort psicológico.

En el exterior, la forma al igual que el espacio es percibida solamente con la luz. La incidencia de los rayos solares sobre los volúmenes ejercen un contraste de luz y sombra, un juego entre lo claro y lo oscuro, que permite principalmente la distinción

de las características de la forma: su dimensión, su escala, su proporción y su composición, es decir, los adosamientos o penetraciones, sus salientes o entrantes, o sus planos u oquedades.

Así pues, para lograr el control de los efectos del ambiente físico sobre el espacio se operan adiciones o sustracciones a la forma básica estructural, generando las calidades espaciales y el juego de vanos y macizos o líneas y planos, pero ¿serán estas adiciones o sustracciones determinantes en el resultado formal último?

Para atender este problema usaremos el caso de un edificio ubicado en condiciones climatológicas extremas.

Suponiendo un edificio ubicado en un clima tropical, donde para lograr una de las condiciones adecuadas de habitabilidad (confort físico) es necesario generar una ventilación cruzada en todos los espacios, además se deberá evitar la penetración solar e incluso la exposición de las paredes a los rayos solares. En relación a las lluvias torrenciales que en estos climas son frecuentes, se hace necesario el desalojo inmediato de las aguas.

Para permitir el paso del viento por el interior de los espacios, se recurre primero a disponer de manera longitudinal el edificio en posición perpendicular al viento, de lo que resulta una forma alargada, abriendo vanos en ambas fachadas paralelas de la edificación y perpendiculares a la dirección del viento dominante, todo con la finalidad de permitir la fácil entrada y salida de estos. La dimensión de los vanos en la entrada de los vientos serán de preferencia de proporción vertical para que la penetración del viento barra el espacio en todo lo alto. Los vanos de la salida serán de menor área para que se establezca un efecto de succión. Como se ve, este aspecto determina, el emplazamiento del edificio en el terreno, la proporción tanto de los planos de las fachadas como de los vanos, así también la dimensión de ellos, condicionándose la relación vano macizo, la cual es diferente para la fachada de entrada del viento como la de salida.

Para evitar la penetración de los rayos solares se emplea comúnmente aleros, o bien se meten o profundizan los vanos, también es recurrente la aplicación de elementos adicionales a las ventanas conocidos comúnmente como parteluces. Sea una u otra la solución adoptada para mantener el control de la penetración solar, dará diferentes resultados de la forma arquitectónica.

Para el desalojo de las aguas de lluvia es común el uso de cubiertas inclinadas o con pendiente más o menos pronunciada. Es cierto que el uso de cubiertas inclinadas en algunas edificaciones corresponde más con una intención formal, que al requerimiento de control de los aspectos físico naturales, sea por petición del usuario o gusto del arquitecto, lo cual no devalúa el verdadero origen de la forma, es decir, de la función lógica de desalojar la lluvia producida en una determinada región. El uso meramente formal de las cubiertas inclinadas, tiene como finalidad dar un carácter estilístico regional a la edificación (colonial californiano, provenzal francés etc.) lo cual, desde el punto de vista que aquí se plantea, es un recurso falso.

Podemos afirmar ahora que una forma y un espacio arquitectónico básicos, cuando se han operado en ella las acciones necesarias para controlar el ambiente físico natural, se transforman y se logra un espacio y una forma más acabada acorde con las intenciones propuestas para la habitabilidad del edificio. Con el fin de acercarnos a la finalidad de establecer si la consideración de los aspectos físico naturales podrían tener el rango de condición estética de la forma y del espacio, se propone la siguiente cuestión: ¿Se podría asegurar que con estas acciones de acondicionamiento de la forma y el espacio a los elementos naturales se funda la “identidad de la obra”?

Este concepto que Gadamer propone como característica de la obra de arte lo define en su texto la *Actualidad de lo bello* y así plantea:

¿Por medio de qué posee una obra su identidad como obra? ¿Qué es lo que hace de su identidad una identidad, podemos decir, hermenéutica? Esta otra formulación quiere decir claramente que su identidad consiste precisamente en que hay algo «que entender», en que pretende ser entendida como aquello a lo que «se refiere» o como lo que «dice»⁵⁰.

La “identidad” para Gadamer es también la condición de posibilidad de que la obra permanezca como lo mismo en el tiempo. Es la identidad hermenéutica la que funda la “unidad” en la obra. La obra hará siempre referencia a la multiplicidad de las representaciones o interpretaciones, pero en la medida que se le reconoce siempre como la misma obra aparece su “unidad”. Recordemos que para Gadamer la experiencia estética

⁵⁰ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, p. 73

es diálogo con la obra de arte, que conlleva lectura, comprensión e interpretación, exige sumergirse en el juego del arte, aislarse de la cotidianidad, exige, para que la experiencia ocurra, “la demora”.

La identidad de la obra de arte puesto que se refiere a su carácter permanente está estrechamente ligada a otro problema que Gadamer aborda: el de la “temporalidad” de la obra de arte, de lo cual se tratará más adelante.

Siguiendo a Gadamer podemos decir: que cuando a la forma y al espacio se ejercen las acciones necesarias para lograr la habitabilidad (física y psicológica), estas acciones generan el motivo de “referencia” lo que hay «que entender» de la obra, lo que nos dice o habla, y con ello se establece su “identidad”. La identidad de la obra arquitectónica, lo que nos dice y de lo que nos habla, en este caso, es de su “unidad” con el medio natural y se nos presenta de tal modo que quiere ser comprendida y entendida como lo que es ella en su sitio y no en otro. La identidad constituye otra parte del sentido de la obra. Con estas razones se entiende la calificación de falso al uso meramente escultórico de la forma con fines estrictamente estilísticos.

Es necesario distinguir el concepto estético de “identidad” como aquí se define, de lo que se ha dado en llamar “identidad corporativa” es decir, al uso que dan a los edificios las empresas transnacionales globalizadas empleándolos como sellos, repitiendo una forma arquitectónica en cualquier lugar del mundo como medio de identificación y penetración económica y cultural, estos son los McDonald’s, Kentucky y otros tantos. En estos casos y desde lo que hemos establecido para el concepto de “identidad” hablaríamos más bien de edificios publicitarios más que de arquitectura. edificios con identidad y edificios publicitarios son dos conceptos diferentes y contrarios, el segundo tiende a eliminar al primero.

Cuando uno visita por primera vez un lugar, sea una ciudad pequeña o un pueblo o bien, una ciudad caracterizada como colonial, lo que se espera y se busca en la visita, son los espacios y edificios característicos, los que le otorgan su “identidad” como lugar, los que lo hacen ser “el lugar” y nos invitan a la demora, al retiro de la cotidianidad de las grandes ciudades. Sin embargo, ya en muchas de estas ciudades lo que encontramos cada vez más son los mismos “edificios sellos”, que tras-culturizan el paisaje urbano y globalizan la monotonía.

Contra esta globalización de la monotonía a la que se prestan y contribuyen los arquitectos “actualizados”, e influenciados principalmente por la “arquitectura de marca”, la de “vanguardia”, la de “primer mundo”, la que pasa por alto el sitio y el lugar, donde se ha de emplazar el edificio, olvidando que el objetivo primordial de la arquitectura es procurar las condiciones adecuadas de habitabilidad para el desarrollo pleno del ser humano. A esta arquitectura sin arraigo es que se opone el concepto de “identidad” como un elemento más que haga del objeto arquitectónico una obra de arte.

Crear un espacio interior en un objeto arquitectónico con condiciones adecuadas de habitabilidad, obliga que en el proceso de producción o creación arquitectónica se controlen los efectos del medio ambiente natural. El control de la temperatura, de los rayos solares como un elemento esencial para dar calidades al espacio interior. Proporcionar la iluminación natural necesaria que permita, desarrollar las actividades que estén previstas, distinguir la amplitud del espacio para moverse en el y transitarlo. Permitir o evitar el paso de los vientos, para procurar el confort físico en el interior. Todas las acciones necesarias para lograr esta adecuación, inciden en la forma exterior, moldeándola y relacionándola con el lugar, apareciendo ésta como motivo de referencia, como lo que nos habla o nos dice lo que hay que entender de ella, en una palabra lo que da “identidad” a la obra y su “unidad” con el sitio.

La identidad en el pensamiento de Gadamer es una condición de la obra como obra de arte.

Si los argumentos expresados a favor de que la adecuación al sitio y las acciones aplicadas a la forma para tal fin, están en la base de la identidad en la arquitectura, estamos en posición de afirmar que hemos encontrado otra condición para estimar a la obra arquitectónica como obra de arte: esto es , “la identidad”.

CAPÍTULO IV

Lo irremplazable de la obra arquitectónica y la experiencia de lo simbólico

En el capítulo anterior se trató exclusivamente sobre el aspecto físico o contexto natural y sus incidencias sobre la forma y el espacio, falta analizar, como se anunció, el contexto urbano también llamado el contexto físico artificial; de él nos referiremos en este capítulo y de manera exclusiva al contexto inmediato, esto es, a la imagen que prefiguran los paramentos de los edificios que conforman una calle o plaza donde se ubique el edificio.

En la tradición arquitectónica era una condición sin discusión tomar en cuenta los elementos formales de los edificios preexistentes, basta dar un paseo por cualquier centro histórico de nuestras ciudades coloniales, para apreciar la armonía existente entre los edificios y confirmar tal afirmación.

Actualmente esta actitud no es generalizada. A partir del movimiento moderno en la arquitectura, donde se rechaza la historia de la arquitectura como fuente de inspiración arquitectónica y con ello la tradición arquitectónica, también se rechaza la influencia de los edificios preexistentes y se deja de tomar en cuenta el contexto urbano en el momento de la concepción de todo edificio nuevo.

Lo anterior permitió que los arquitectos dieran rienda suelta a su libre imaginación, y en lugar de adecuarse a su entorno inmediato trataron por todos los medios de contrastar con él para de esta manera destacar su obra y su ego. Actualmente se ha tenido que tomar determinadas acciones normativas principalmente en los

centros históricos y en las denominados zonas de patrimonio nacional y cultural, y de ahí elevar a rango obligatorio el respeto a las cualidades formales de las edificaciones existentes en estos lugares, aplicables a todas las nuevas edificaciones que se pretenda construir en ellos.

Independientemente de la reglamentación existente para las zonas mencionadas, sobre el respeto a sus características formales, se cuestiona, ¿es una condición para la obra arquitectónica y para su resultado formal el respeto al contexto urbano? o bien, ¿es un aspecto relativo que debe quedar a la voluntad del arquitecto si toma en cuenta o no el contexto urbano?

Es pertinente aclarar que respetar el contexto histórico no implica reproducir el sistema constructivo estructural de las edificaciones existentes, ya que quedó establecido con anterioridad que la obra arquitectónica como arte que sea, mostrará el momento histórico de su producción o ejecución a través de los aspectos técnico-constructivo- estructural, sino más bien, se refiere a las características formales de los edificios preexistentes. Tampoco implica que deje de considerar el sitio y sus condicionantes físico naturales en la determinación de la forma, puesto que como también se definió, que éstas prefijan la identidad de la obra arquitectónica. El supuesto es, que además de lo anterior se tomen en cuenta también las características de los edificios preexistentes como un elemento más de su conformación como obra de arte.

Hecha esta aclaración, se retoma el curso sobre los problemas planteados, para indagar el por qué del supuesto último del párrafo anterior. Al parecer en la base de la actitud de los arquitectos de no tomar en cuenta el contexto urbano, se encuentra la idea que campea en las teorías de la arquitectura sobre el arquitecto como genio creador, al que le está permitido expresar sus vivencias y emociones -como dice Villagrán- a través de la forma arquitectónica. Por otra parte en este hecho, se percibe una lucha entre lo individual y lo colectivo. En la intención de destacar un edificio de su contexto, se percibe una actitud individualista cuyo objetivo es mostrar la genialidad del autor, a través de la novedad de la forma y su contraste con el contexto inmediato, mientras que en la posición contraria, la de contemplar y atender las formas de los edificios preexistentes, se refleja una actitud de respeto a la tradición arquitectónica y una disposición para participar con la colectividad que dio origen a ese contexto.

No se pretende que se acepte el respeto al contexto desde una argumentación ética o moral, es decir desde un “deber ser”. La referencia a la colectividad se hace desde el punto de vista que toda cultura deviene de un proceso colectivo, además, desde la perspectiva que el desarrollo de todo artista, aun sus audacias, dependen de la familiarización con el lenguaje artístico de la tradición.

No es sólo que ningún artista de hoy podría haber desarrollado sus propias audacias si no estuviese familiarizado con el lenguaje de la tradición, ni es sólo que el receptor de arte también esté permanente inmerso en la simultaneidad de pasado y presente. Porque no sólo lo está cuando va a un museo y pasa de una sala a otra, o cuando – tal vez contra su gusto- en un concierto, o en una obra de teatro, se ve enfrentado al arte moderno, o incluso a la reproducción moderna de una obra clásica. Lo está siempre. “Nuestra vida cotidiana es un caminar constante por la simultaneidad de pasado y futuro”⁵¹.

Ese caminar desde el presente por el pasado y hacia el futuro, es una conciencia histórica, que como el mismo Gadamer nos indica, “...no es una postura metodológica especial, erudita o condicionada por una posición del mundo, sino una especie de instrumentación de la espiritualidad de nuestros sentidos que determina de antemano nuestra visión y nuestra experiencia del arte”⁵².

En la experiencia histórica entendida por Gadamer como simultaneidad del pasado y el presente la idea del símbolo y de la “experiencia de lo simbólico” juegan un papel importante. “...la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro el que se corresponda con él; o también quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital”⁵³ es la idea de símbolo basada en el significado griego “tablilla del recuerdo”.

En la tradición griega (nos relata Gadamer) cuando un huésped era bien aceptado en un hogar, el anfitrión partía en dos una tablilla de madera, una parte la conser-

⁵¹ Ibid., p. 41

⁵² Ibid., p.44

⁵³ Ibid., P. 85

vaba para sí y daba la otra parte al huésped para que, en un futuro, si alguno de sus descendientes del huésped regresara a ese hogar, pudiera reconocerse juntando los dos pedazos. “Una especie de pasaporte en la época antigua; tal es el sentido técnico originario de símbolo, algo con lo cual se reconoce a un antiguo conocido”⁵⁴.

El concepto de símbolo gadameriano no implica que algo esté ahí representado por otra cosa, como es el caso de la alegoría, o la metáfora. El símbolo expresa que lo representado está ahí tal como puede estar, dicho con otras palabras: “...la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite”⁵⁵.

Lo anterior vale para el reconocimiento de la obra de arte, donde el contenido de la obra no es ajeno al espectador, y gracias al símbolo o a la experiencia de lo simbólico, el ser se reconoce en la obra y sucede la simultaneidad entre pasado y presente, la fusión de horizontes, la unión de dos fragmentos, uno, el contenido de la obra en espera del otro fragmento, el espectador.

Algo más que Gadamer señala para la obra de arte es su carácter de “irreemplazable” y explica que aún cuando en la actualidad existen los medios técnicos para realizar reproducciones o copias de una obra de arte con una gran calidad, éstas no reemplazan a la obra, no dejan de ser copias de la obra y no la obra en sí. Pero ¿que sucede con la litografía en la cual de un molde se pueden realizar reproducciones? ¿para este género no aplica el carácter de irreemplazable? Aquí ocurre lo mismo que en la reproducción de una obra musical o una obra de teatro, la partitura de la obra musical o el texto de la obra de teatro están en espera de ser reinterpretada, y a pesar de las diferentes interpretaciones la obra se conserva como la misma, lo mismo sucede con el molde de la litografía, permanece como “el mismo” en espera de ser representado, tantas veces como se quiera.

El símbolo, la experiencia de lo simbólico y lo irreemplazable son conceptos que se han explicado como elementos que debe de contener la obra de arte. ¿son estos conceptos aplicables a la obra arquitectónica para fundamentar su condición como obra de arte?

⁵⁴ Ibid., p. 84

⁵⁵ Ibid., p. 91

Empezaremos por el carácter de “irreemplazable” que Gadamer atribuye a toda obra de arte. Con anterioridad se argumentó en contra de la idea del Arq. Villagrán –y sólo para reafirmar la posición ante el hecho- en relación a su demostración sobre la conservación de las características estéticas en la reproducción en estuco de una obra arquitectónica si en dicha reproducción se guardan las proporciones de la obra. Siguiendo la idea de Gadamer, esta reproducción será una mera copia, no la obra misma, mucho menos una obra arquitectónica que se estime como obra de arte.

Reflexionando sobre otro hecho que pone en duda el carácter irreemplazable de la obra arquitectónica, se hace referencia al caso en el cual se desmonta totalmente una fachada, se aleja de su contexto original y se reconstruye en otro sitio, adosándole en la parte posterior un elemento nuevo con otra función diferente a la original, ¿se puede decir que en estos casos es la misma obra? o expresado de otra manera, ¿se puede decir que la obra es reemplazada?

En principio se puede afirmar que la obra ha dejado de ser lo que era, que ha sido mutilada, destruyendo una de sus partes y conservando otra. Si se recurre al concepto de símbolo, se puede decir, que el fragmento mutilado y conservado como obra del pasado, es decir, la fachada, esperaría de la “ocasión” que el presente le permite, la otra parte que complementara en una integridad su ser. De lograrse esa integridad y la correspondencia de los dos fragmentos, al grado que pudiera considerarse como obra de arte –lo que supone resolver las otras condiciones estéticas- no se hablaría de un reemplazo, puesto que no sería la misma obra, sino otra que desde el presente se “conforma” y nos habla.

Un ejemplo claro de lo anterior lo encontramos en el edificio de la Casa de la Cultura de Tlalpan ubicada en el Bosque del mismo nombre. En la construcción de tal edificio, se trasladó y reconstruyó íntegra una fachada en piedra de la época porfiriana, a la cual se le adosaron los espacios necesarios para desarrollar las actividades propias del uso cultural, lo que puede ser válido como se mencionó anteriormente, pero lo que no sucede en ese edificio es la inserción del presente con el pasado, y tampoco se puede hablar, de ninguna manera, de reemplazo, pues la obra original como tal no existe.

Un caso contrario, es el despacho del Arq. Félix Sánchez en la Col. Roma, aunque no existe un traslado de fachada como en el anterior, se hace un adosamiento en la

parte posterior a la fachada existente. El uso anterior del inmueble era habitacional, el nuevo uso para el cual se rehabilitó, es un taller de arquitectura. En este caso también se respeta íntegra la fachada existente, sólo que en el interior se conciben algunos vanos cuyas formas insinúa las existentes en la fachada, con lo cual se establece un diálogo entre interior y exterior, se logra la integración atrás referida, sin embargo tampoco se puede decir que la obra es remplazada, sino que se ha creado una nueva obra, en la cual hay una integración entre presente y pasado, sin embargo, también en este caso, ya no es la obra original, ahora es otra.

Los ejemplos anteriores parecen suficientes para afirmar el carácter de “irremplazable” de la obra arquitectónica, y seguiremos el camino trazado para encontrar la resonancia del símbolo y el simbolismo histórico en la obra de arquitectura y de la relación de ésta al contexto urbano inmediato.

El contexto urbano se aprecia aquí, como un producto social, resultado de la voluntad colectiva de un pueblo en su devenir histórico, y además, como referente cotidiano que nos permite transitar desde el presente por la simultaneidad del pasado y futuro. Si a esta idea sumamos la de símbolo explicada por Gadamer como la unión de dos partes, la espera de un fragmento de otro, o bien un fragmento en la búsqueda de otro y si se parangona el contexto urbano y la obra arquitectónica con la “tablilla del recuerdo”, es decir, los edificios existentes en el lugar, como una parte de la tablilla, como el anfitrión, como el fragmento en espera de su complemento; y por otro lado, el edificio que se pretenda ubicar o construir en ese lugar y en ese contexto como la otra parte de la tablilla, el huésped que llega, el fragmento vital que busca su complemento y que al desplantarse en el terreno se insertará en la otra parte, como en la “tablilla del recuerdo”, siendo los edificios preexistentes, los anfitriones del pasado, y el edificio a proyectar, el huésped que llega del futuro para ser reconocido y bien acogido.

Esta posibilidad de que el presente y el pasado se reconozcan y se concilien mediante la experiencia de lo simbólico, en la relación del contexto urbano con la obra arquitectónica, se ve como otro de elementos que como obra de arte deberá poseer la obra de arquitectura. La condición de posibilidad de que la obra nueva pueda ser reconocida en y por el contexto urbano y a la vez por el espectador en el momento

de la experiencia estética como parte de su cultura y tradición, establece una dualidad; por un lado, el reconocimiento de pasado y presente que se daría entre la obra arquitectónica con el contexto, y por otro lado la posibilidad de que en la experiencia de la obra, pueda ser reconocida por el observador por contener parte del lenguaje de la tradición.

Como ejemplo de un encuentro amistoso entre presente y pasado se cita el edificio del Banco Nacional de México ubicado en la calle Venustiano Carranza en el Distrito Federal, cuyo autor es Teodoro González de León. El edificio muestra indiscutiblemente su condición de presente a través de la técnica constructiva empleada, sin embargo, sin perder esa condición, con el empleo de los elementos que componen la fachada, establece una relación amistosa con el edificio contiguo representante del pasado. Sin copiar los elementos del anfitrión, sino mediante la insinuación a ellos en un juego forma fondo y con el uso del color y la textura, se establece un diálogo amable entre el anfitrión y el recién llegado huésped.

Sobre los elementos de la forma que se deberán tomar en cuenta para hablar el lenguaje de la tradición, o para relacionarse amistosamente con los edificios existente, no se adopta una posición prescriptiva, sólo se señala que serán aquellos que la formación del arquitecto en la tradición arquitectónica logren percibir en el fragmento existente que es el contexto urbano.

¿Qué sucede cuando el anfitrión no tiene nada que decir? Expresado de otro modo, ¿Qué será del edificio huésped, cuando lo que existe es un contexto urbano deteriorado, sea por el motivo que sea? En este caso la “ocasionalidad”, la “totalidad de sentido” y la “identidad” conformarán un nuevo paradigma arquitectónico, un nuevo anfitrión en espera de nuevos huéspedes.

En este capítulo se ha reflexionado sobre otras dos de las características que Gadamer piensa sobre la obra de arte; “lo irremplazable” de ésta y “la experiencia de lo simbólico”, de las cuales se ha visto que pueden ser también pensadas para la obra arquitectónica como obra de arte que esta sea.

CAPÍTULO V

Temporalidad en la obra arquitectónica

Hasta el momento hemos avanzado en la determinación de cinco de los aspectos de necesaria atención en la producción de la arquitectura considerada como obra de arte, éstos son: los que tienen que ver con el objetivo para la cual se destina a lo que llamamos “ocasionalidad” de la obra. Los relativos a su ejecución o materialización y que le otorgan la “totalidad de sentido”. Los de la ubicación en el ambiente natural a partir de los cuales se determina su “identidad”. Lo relativo al contexto urbano existente donde se emplazará el edificio, de donde se definió lo “irremplazable” de la obra, así como la “experiencia de lo simbólico”. Todos estos conceptos se han derivado y fundamentado en la estética filosófica gadameriana, los cuales son condición para que la obra arquitectónica gane la estimación como obra de arte, pero no son la totalidad, el pensador hace referencia a otros dos muy relacionados “la temporalidad” y “la permanencia” de los cuales trataremos en este capítulo.

Para Gadamer un edificio no es nunca primariamente una obra de arte; al necesario cumplimiento de manera adecuada de los elementos mencionados los considera una “solución feliz”, queriendo decir con esto que la obra arquitectónica cumple perfectamente con la determinación de su objetivo por el que se integra en el contexto de la vida, de la naturaleza y de lo urbano aportando algo nuevo. Agrega que este objetivo no se puede separar de la obra sin que se pierda

su realidad y concluye que una edificación no se define como obra de arte por su consagración como tal:

(...) se trata ahora de comprobar que la obra de arte no debe su significado auténtico a una fundación. No es el acto oficial de su consagración o descubrimiento, que lo entrega a su determinación, lo que le confiere su significado. Al contrario, antes de que se le señale una función como recordatorio era ya una construcción dotada de una función significativa propia, como representación plástica o no plástica... El que se los funde y erija como monumentos para el recuerdo, la veneración o la piedad, sólo es posible porque ellos mismos prescriben y conforman desde sí un cierto nexo funcional⁵⁶.

En consonancia con Gadamer se añade que, no es una conciencia estética privilegiada, ni un grupo de historiadores del arte quienes en sesión plenaria, determinan después de acaloradas deliberaciones si una edificación es o no una obra de arte. Si no sucede de este modo la estimación de una obra como obra de arte, entonces, ¿qué otra u otras condiciones a además de las ya encontradas, determinan la arquitectura como obra de arte?

El pensamiento de Gadamer apunta en esa dirección otras dos condiciones para la obra de arte, estas son: la “temporalidad” y la “permanencia”.

En una cita a la cual se hizo referencia anteriormente y que ahora traemos nuevamente, Tedeschi en clara referencia a la permanencia de la obra arquitectónica, estima que el valor por el cual un edificio mantiene su carácter de arte en el tiempo y puede ser apreciado, es la forma. Atribuye este hecho a que la forma es el medio por el cual el arquitecto comunica o expresa su modo de sentir lo que es un edificio, el significado que tiene para él y que trata de comunicar a los demás.

Este carácter de obra de arte se presenta como el valor principal en la arquitectura, hace que un edificio mantenga su calidad y pueda ser apreciado aún cuando los demás valores, los que nacen de la situación del edificio frente a la naturaleza y a la sociedad, hayan perdido importancia y actualidad⁵⁷.

⁵⁶ Gadamer, *Verdad y método*, p 206, 207.

⁵⁷ Tedeschi Enrico, *Teoría de la arquitectura*, Argentina, Ed. Nueva Visión, 1963, pp 195.

En contraste con esta idea, Gadamer establece, que la obra de arte es una “conformación”, lo cual le otorga a la obra la característica de ser la misma en el tiempo, y que en la representación gana presencia. Este juego entre “conformación y “representación” lo define como la estructura temporal de la obra. Esto quiere decir, que siendo la obra ella misma en el tiempo, sólo “es” en la medida en que es representada cada vez de modo distinto por alguien, siendo la obra siempre ella misma. La “temporalidad” será para la obra de arte, el carácter mediante el cual gana en “permanencia”, es decir en posibilidad para ser re-interpretada y re-actualizada en el presente y aún en el futuro. “Temporalidad” implica “permanencia”, es decir, estar más allá de las determinaciones históricas y del transcurrir del tiempo.

La temporalidad la define también como “simultaneidad” entre pasado y presente. Con simultaneidad no quiere decir “al mismo tiempo” sino “...que algo único que se nos representa por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia”⁵⁸.

“Simultaneidad” a su vez quiere decir para Gadamer “actualidad”. En la medida que la obra de arte es una “conformación” gana su condición de “estar ahí” y con esto su carácter de “pasado”. Este carácter de pasado de algún modo está fijado y es traído al presente a través de la re-presentación. Mediante la re-presentación y la interpretación la obra gana en “actualidad”. De esta manera, la obra de arte es pensada como la conjunción de pasado y presente, pero también de futuro, puesto que es algo ya conformado que está siendo en la re-presentación presente, pero, que de igual manera está abierta, por su “permanencia”, a otras futuras representaciones.

Es indudable que existen obras arquitectónicas del pasado lejano y no tan lejano, que son en el presente reconocidas e interpretadas como obras de arte, que nos dicen o significan algo en el ahora y con lo cual se afirma la temporalidad como una característica de la obra arquitectónica y que la determinan como obra de arte, pero, ¿Cómo se explica la fusión entre las obras del pasado y la interpretación y actualización del espectador en el presente? o expresado de otra manera: ¿qué es lo que permite que una obra arquitectónica del pasado diga algo a un espectador del presente?

⁵⁸ Ibid. p. 173.

Será como afirma Tedeschi, ¿la impresión en la “forma” de la voluntad y emociones del arquitecto creador?.

Gadamer resuelve este problema mediante un concepto al cual ya hicimos referencia en el capítulo anterior, este es el concepto de “tradición”. Para este filósofo, la tradición es lenguaje y el lenguaje a su vez nos es transmitido por la tradición. Entiende por lenguaje no sólo la palabra.

Considera que la tradición es lenguaje y el lenguaje tradición. Cada lenguaje como una acepción del mundo, una experiencia del mundo, una tradición. El lenguaje es a su vez condición de toda experiencia del mundo porque lo único que cabe en él y encontramos delante son cosas por interpretar y nombrar; es también la condición de posibilidad de inserción del hombre en el mundo, y en tanto ser humano que utiliza un lenguaje para insertarse en él participa de una tradición.

La tradición es algo que se trae auestas, algo heredado, como objeto que está ahí, como parte constitutiva de nosotros mismos. Somos ya siempre nuestra tradición, una tradición que en su estar ahí no lo está como objeto simplemente presente, sino como algo móvil y activamente constitutivo y constituido, que al comprenderlo e interpretarlo se transforma, se vitaliza, se revitaliza y se pone en marcha⁵⁹.

El lenguaje de la arquitectura, más que las otras artes se transmite más fácilmente y de manera cotidiana. La arquitectura se experimenta a diario. Para ver pintura es necesario visitar un museo, una sala de concierto para la música, la literatura la sacamos de un librero, en cambio la arquitectura la encontramos en todas partes a donde vamos; se habita, se recorre se ve y se ha visto todos los días durante toda la vida del ser humano. Si bien esta actividad no siempre se ejerce de manera consciente y en una arquitectura que tenga la cualidad de ser considerada como obra de arte, el habitar cualquier edificio genera un conocimiento sensitivo del lenguaje empleado en esta disciplina, que permite no solamente a los estudiosos de la arquitectura, sino a cualquier persona común, valorar, contrastar, percibir, es decir, interpretar los espacios habitados sea de manera analítica, únicamente observados o solamente sentidos. En

⁵⁹ Ibid. p. 106

este transitar por la arquitectura, sea obra de arte o no, es que el espectador conforma su “tradición”.

¿Cuál será la tradición que trae auestas la arquitectura en México? En respuesta se dirá que la tradición en la arquitectura mexicana comprende, en un pasado lejano la arquitectura Mesoamericana, luego la arquitectura comprendida desde el siglo XVI al siglo XX, esta es la tradición relacionada con la arquitectura que se considera como arte. Sin embargo, no se puede descartar que también en la tradición se encuentra aquellos edificios que sin ser considerados como arte o solamente como soluciones felices, o bien como simples edificaciones, nos interpelan a diario, y que para bien o para mal, provocan una experiencia y conforman un lenguaje, es decir, afectan y conforman el lenguaje del presente.

Se puede pensar entonces: que la arquitectura en México una vez “conformada”, y que contenga el lenguaje de la tradición arquitectónica mencionada en el párrafo anterior, será reconocida e interpretada por estar delante a una comunidad que posee ese mismo lenguaje que la tradición conformó. Enunciada esta afirmación de una manera más general, se dirá: que en la producción arquitectónica, para que una obra de arquitectura gane en “permanencia” y “actualidad” debe de contener el lenguaje de la tradición de la comunidad a la que se destina.

Si bien, la tradición, el lenguaje del pasado y del presente, permite en la re-presentación interpretar y actualizar, es decir lo que Gadamer llama la “fusión de horizontes”, ¿que sucede cuando una obra irrumpe con un lenguaje nuevo que no pertenece a la tradición de una comunidad? Se está pensando aquí, en la aparición de la arquitectura llamada deconstructivista.

Ocurre primero que, cuando un objeto arquitectónico aparece con un lenguaje no correspondiente a la comunidad que interpreta, lo primero que hace es adjetivarla buscando semejanza con alguna cosa (“el chocorrol”, “la licuadora”, el pantalón, etc.) después, si el edificio es una obra “conformada” es decir, si ella posee, las características estéticas que atrás se indicaron y que le dan su “conformación”, la obra estará en espera del transcurrir del tiempo para demostrar en él su “permanencia” y su carácter de obra de arte, de lo contrario, la edificación quedará como un objeto más entre muchos que surgen como una moda.

Un ejemplo de irrupción y ruptura con la tradición arquitectónica y su establecimiento en el tiempo de la obra arquitectónica como obra de arte, es la que se genera con la investigación que desarrolló Félix Candela sobre la geometría del paraboloides hiperbólico y su ejecución en un nuevo material hasta ese momento en proceso de exploración: el concreto armado. La investigación desarrollada por el Arq. Candela, dio como resultado un sistema estructural resistente, con posibilidad de cubrir grandes claros con un costo bajo.

Una de las aplicaciones que tuvo el sistema estructural experimentado por este arquitecto fue en los edificios religiosos, que como condición programática requiere de espacios amplios, grandes claros y la eliminación de elementos estructurales intermedios que impidan la visibilidad. El sistema del Arq. Candela poseía estas características. Con el nuevo sistema estructural en las iglesias, se rompe con la tradición y en consecuencia con el lenguaje del género arquitectónico, en el cual el prisma rectangular estable, cerrado, y macizo, conformado por anchos muros, con algunos contrafuertes como salientes, era coronado por bóvedas y cúpulas de entre las cuales emergían como agujas, las torres que albergaban las campanas. A este lenguaje que por años perduró se opuso, a finales de la década de los cincuenta y principios de la siguiente década, uno totalmente distinto; a la línea recta se opuso la curva, a la estabilidad de la forma exterior, el dinamismo provocado por la intersección de dos curvas, la parábola y la hipérbola y del cuerpo principal se desprendió la torre. Todas estas características del nuevo sistema estructural definieron en el edificio una nueva “totalidad de sentido”.

En este caso también surge inicialmente el desconcierto, la falta de reconocimiento de la nueva forma arquitectónica, incrementado además, porque dicho sistema no fue empleado de modo exclusivo en la arquitectura religiosa, pero, ¿porqué fue finalmente aceptada y adoptada, para los edificios religiosos, sustituyendo el paradigma anterior?

Una de las posibles razones entre otras, es que en el espacio interior de la forma básica estructural, se hicieron las acciones necesarias para respetar el lenguaje de la tradición, esto es; se pintó el espacio de colores con vitrales, se respetó el carácter místico que la tradición religiosa exige para ese lugar, respetando al interior la “identidad”

del espacio arquitectónico. Otra posible causa, es que aunque desintegrado del cuerpo principal, se conservan la torre y además permanece el atrio, ambos elementos constitutivos de la tradición en la arquitectura religiosa del clero católico.

Se puede decir, que en este hecho, sólo se incorpora como elemento nuevo al lenguaje de la tradición, el sistema técnico constructivo estructural, generando una nueva “totalidad de sentido”, la “ocasionalidad”, la “identidad” de la tradición de la arquitectura religiosa se respetan, y se armonizan con una nueva forma básica, las que en una relación integral lograron su “conformación” como obra, reposaron y ejercieron su cualidad de “permanencia” poniendo por delante su horizonte, abriendo su mundo, para que como obra arquitectónica sea interpretada y reconocida en el tiempo como obras de arte,

Se ha visto que la “temporalidad” y la “permanencia”, son características demostradas por Gadamer para la obra de arte, y por la resonancia en la arquitectura mostrada en el desarrollo de este capítulo, se consideran también condiciones para la arquitectura comprendida como arte. Se admite además lo siguiente, para que la obra de arquitectura gane en “permanencia” y en “actualidad” deberá contener el lenguaje de la tradición de la comunidad para la cual se destina la obra arquitectónica, puesto que en el arte siempre se representa para alguien y en la arquitectura sucede lo mismo, siempre se destina para alguien.

CAPÍTULO VI

Demora y reflexión en la obra arquitectónica

Con las meditaciones elaboradas en el capítulo anterior, se ha sumado la “temporalidad y permanencia” a las otras características estéticas gadamerianas ya relacionadas anteriormente al objeto arquitectónico. En este capítulo exploraremos otra condición más que señala Gadamer, para la obra de arte, esto es, que el edificio contenga algo que merezca su “reflexión” y aunque esta acción está del lado del observador, es la obra la que por su condición de arte se abre e invita a la reflexión y la demora. El cometido de este capítulo es investigar qué de la obra de arte y como consecuencia qué de la obra arquitectónica es aquello que invita a la demora y sobre lo que se ejerce su reflexión.

Tomaremos como pauta una reflexión de Gadamer sobre la arquitectura.

(...) la ciencia del arte sólo contempla los edificios que contienen algo que merezca su reflexión. Y es a estos a los que llama «monumentos arquitectónicos». Cuando un edificio es una obra de arte no sólo representa la solución artística de una tarea arquitectónica planteada por un nexo vital y un objetivo al que pertenece originalmente, sino que de algún modo retiene también este nexo de manera que su emplazamiento en él tiene algún sentido especial, aunque su manifestación actual esté ya muy alejada de su determinación de origen. Hay algo en él que remite a lo original⁶⁰.

⁶⁰ Idem, p. 207

Se afirma que sólo son considerados como obras de arte y llamados monumentos arquitectónicos aquellos edificios que contengan algo que merece su reflexión. Así mismo se plantea que un monumento arquitectónico no sólo lo es por el hecho de cumplir con un objetivo o nexo vital, se entiende, aquello que en la arquitectura le da su origen, y que quedó consignado como “la ocasionalidad”. Sin embargo, se considera indispensable para que un edificio sea una obra de arte deba de retener “con un sentido especial” ese nexo vital y el objetivo al que pertenece originalmente, aún cuando su manifestación esté alejada de su origen.

Gadamer se refiere también a la “reflexión” y para que ella se produzca, indica como necesario primero que el objeto del arte, en este caso el objeto arquitectónico invite a la “demora”, esto es, una sugerencia a separarnos de lo cotidiano para entrar al juego del arte. Sólo en la “demora” el espectador puede ser jugador, es decir, al demorarse y aislarse de lo cotidiano el espectador puede ser llevado por la obra arquitectónica, para recorrerla y dejarse decir por ella reflexionando en lo que de ella dice. En este demorarse y en la reflexión cuyo fin es reinterpretar y actualizar la obra, está implícita la reconstrucción del propio ser del espectador, elemento que para Gadamer es constitutivo de toda obra de arte. Si bien la demora es una actitud que aparece en el espectador, la obra de arte es la que hace esa invitación a esa demora y a la reflexión, por tanto la invitación estará en el discurso de la obra misma, esto es, en la posibilidad de decirnos algo, de comunicarnos algo.

La invitación a la “demora” está totalmente del lado de la obra, sin embargo la “reflexión” está en ambas partes; puesto que en la obra está sobre lo que se reflexiona y en el espectador el ejercicio de la reflexión.

Con la finalidad de avanzar y atender ordenadamente este problema se plantean dos cuestiones; una ¿qué de la obra arquitectónica invita a la demora? y la otra ¿sobre qué aspectos se ejerce la reflexión?

Ya se estableció en uno de los capítulos anteriores que lo primero que se nos aparece del objeto arquitectónico desde el exterior, desde la calle o plaza, es la forma, y de ella, sus planos y líneas, o la relación de adosamiento o interpenetración de sus volúmenes, o el juego de los vanos en el macizo que los contiene, luego entonces ¿será la forma la que en primera instancia invitará a la demora?

Quedó aclarado que atrás de la forma no están las vivencias del artista, ni la voluntad creativa del autor, como Tedeschi menciona, y por tanto no es esto lo que invita a la reflexión. Más bien, en el caso de la arquitectura lo que se manifiesta de inicio es su “permanencia”, es decir, se identifica como una obra del pasado y con ello su “totalidad de sentido”, esto es, la correspondencia entre la forma y el sistema estructural mostrando la ocasión de su realización.

En esa invitación que la obra arquitectónica hace, y al recorrerla con la mirada, otra reflexión que surge es sobre el “simbolismo histórico”, sobre la manera y el trato que el edificio tiene con los edificios vecinos; de si el trato se da con amabilidad y armonía, con respeto, o si bien, si en algunos aspectos se corresponden y coinciden, mientras que en otros establecen sus diferencias de manera respetuosa.

La invitación es también para que en la demora se piense además sobre la relación de la obra con el paisaje natural, sobre su relación con el entorno físico natural, es decir para que se medite sobre la “identidad” de la obra.

Pero no sólo la invitación es para recorrerla exteriormente, para pensar sólo sobre lo que la obra abre en su exterior; la invitación también incluye a recorrerla interiormente, la obra invita también a entrar a su interior. Claro que esta invitación sólo se puede experimentar sin previa autorización en los edificios públicos, sin embargo en los edificios privados la invitación se acepta mediante una mirada rápida y fugaz, lo más detenida posible sin que se provoquen sospechas ajenas a la experiencia estética. Sólo en los edificios públicos podemos llevar a cabo la experiencia completa. Podemos penetrar, recorrerla, y experimentar en ello, algunos aspectos propios de la “identidad”, la calidad del espacio, es decir: la luminosidad, la penumbra, lo íntimo o lo social, lo oculto o lo revelado. Pero también se reflexiona sobre otro aspecto de la “identidad” que es la cualidad del espacio, es decir, se piensa en lo estrecho o lo amplio, lo bajo o lo alto, lo corto o lo largo.

En el interior también es posible observar el destino del edificio, esto es, las actividades para las cuales fueron pensadas las dimensiones espaciales, la secuencia y relación de los espacios, es decir también es posible pensar en la “ocasionalidad”.

Cuando a un edificio privado tenemos acceso, previa autorización por los propietarios, se puede tener la misma experiencia que lo explicado para los edificios públicos.

Ya se mencionó anteriormente que para Gadamer la obra de arte no es un molde vacío el cual hay que llenar de adjetivos desde una conciencia estética privilegiada, sino que el mundo que la obra de arte abre, es el mundo que ella contiene, es por esto que la obra arquitectónica no puede contener ni abrir al espectador para la reflexión y la fusión de horizontes, otra cosa más que lo que ella contiene, esto es: La totalidad de sentido, el simbolismo histórico, la identidad, y la ocasionalidad, todas ellas características estéticas de la obra arquitectónica que se precie como obra de arte.

La invitación a la demora no es exclusividad de las obras del pasado, sino también y especialmente las obras del presente nos convidan a reflexionar sobre ellas por la novedad implícita.

Es innegable que una de las características de las obras del presente es la novedad y de ahí el interés por ellas. Cuantas obras del llamado “Posmoderno” despertaron la curiosidad e incluso la repetición en algunas obras arquitectónicas de los elementos propios de esta corriente, pero que pronto cayeron en desuso por la presencia y la repetición de otros elementos formales novedosos que el deconstructivismo, luego el minimalismo introdujeron en el imaginario de los arquitectos. Comparando la vigencia de estas corrientes contemporáneas con el tiempo de pertinencia de corrientes pasadas, han transcurrido en realidad pocos años, desde la ruptura de los arquitectos con el movimiento moderno y la aparición de las nuevas tendencias en arquitectura.

Es posible que en la base de esta actitud de aceptación y rechazo instantáneo a las distintas corrientes arquitectónicas contemporáneas esté el privilegio de lo “novedoso”, entendido como “moda”, por encima del objetivo vital para el cual se hace la arquitectura, y también sobre la verdad común y vinculante que debe tomar en cuenta todo artista en la producción de una obra de arte, verdad que no sólo debe ser válida para él como sucede en este caso, sino la verdad que es conformada y compartida por una comunidad, verdad que es *tradición* y *sensus communis* –sentido común– verdad común que permite la reinterpretación y que conforma ese suelo del que se parte incluso para romper con lo establecido y proponer algo nuevo que no “novedoso”.

“Entregarse a la experiencia del arte significa una acción de participación donde se padece la obra, y se padece en el sentido que el espectador no determina el modo

de ser de la obra, ésta le envuelve en la totalidad de sentido que se revela con la participación del espectador y la interpela”⁶¹.

Por el momento sólo se puede decir de la arquitectura contemporánea o de los últimos años, que si bien inducen a la demora, en la base de esta acción está la curiosidad y que su permanencia en el tiempo será quien las distinga como obras de arte.

La arquitectura sea del pasado o del presente, en la demora, se pone delante de la conciencia para permitir ser reinterpretada, y no sólo aparecerá delante de la conciencia erudita en arquitectura, no sólo los que con Bruno Zevi “aprendieron a ver la arquitectura” podrán escuchar algo de ella, sino que siempre dirá algo a cada cual que desde su horizonte se aísle de lo cotidiano y se disponga a recorrerla dejándose decir por ella, esto es, que se proponga reinterpretarla desde su propio horizonte cualquiera que sea.

⁶¹ González Valerio, *El arte develado*, p. 89

CAPÍTULO VII

La pertinencia del concepto de belleza en la arquitectura

Resulta necesario y como parte final de esta investigación, revisar la pertinencia del concepto de belleza en la arquitectura, principalmente, porque es y ha sido un concepto muy usado en la enseñanza de esta disciplina. En el trabajo académico y al elaborar un proyecto arquitectónico se exige la consecución de la belleza, generalmente sin una previa reflexión sobre su significado, o sin que haya mucha claridad sobre lo que se entiende por belleza, empleándose en algunos casos como sinónimo de estético, al igual que en las peluquerías para damas y caballeros. Además, es sabido que el concepto de belleza ha sido abordado por el pensamiento estético filosófico a lo largo de su devenir histórico, otorgándole diferentes interpretaciones y matices, por estas razones se piensa que no se puede dejar de lado en un trabajo que se enfoca a dilucidar el carácter artístico de la arquitectura.

Para tratar este problema partiremos del pensamiento de Gadamer como hasta ahora se ha hecho, y nos referiremos principalmente a las ideas sobre “lo bello” incluidas en el texto titulado *La actualidad de lo bello*⁶².

Como se mencionó anteriormente, la pretensión principal de Gadamer es determinar la verdad en el arte, pero además, y como parte de su planteamiento estético,

⁶² Gadamer H.G. *La actualidad de lo bello*, 2a. de. Barcelona, Edit. Paidós, 2001. pp 124

se propone vincular el arte del pasado o arte clásico con el arte moderno. Con tales propósitos considera que la palabra “arte” puede ser punto de partida y proporcionar una primera orientación puesto que como hermeneuta, toma en cuenta lo que las palabras puedan decir. En este camino se encontrará con el concepto de “lo bello”, el cual es el interés primordial de este capítulo.

Hace la aclaración de que lo que ahora entendemos por arte está muy lejos de lo entendido sobre este concepto hasta el siglo XVII, al grado que hasta entonces, se tenía que llamar a unas artes “las bellas artes” para hacer una distinción de las otras artes como las mecánicas y la artesanía. Califica a la estética filosófica como una invención tardía que surge en el siglo XVIII, considera que coincide con la separación del arte del contexto de la práctica productiva y de su función religiosa. Para el desarrollo de su investigación establece una pregunta fundamental donde incluye “lo bello”:

¿Qué fue lo que llevó a la filosofía a reflexionar sobre lo bello? Comparada con la orientación global del racionalismo hacia la matematización de la regularidad de la naturaleza y con el significado que esto tuvo para el dominio de las fuerzas naturales, la experiencia de lo bello y del arte parece un ámbito de arbitrariedades subjetivas en grado sumo...¿Qué puede reclamar aquí realmente el fenómeno de lo bello?⁶³.

Para resolver esta cuestión se plantea definir el arte. Nos dice que en esta tarea no se puede esperar mucha ayuda de los griegos, puesto que el arte para ellos, cuanto más, es copia de la “idea” de la divinidad, recuérdese la devaluación que Platón hace del arte y su remisión a ser copia de la copia, es decir, copia de una copia de la idea divina. La idea griega del arte es, como se ve, totalmente diferente de lo que se entiende hoy en día, sin embargo asegura Gadamer, que existen dos cosas comunes a todo arte desde los griegos hasta nuestros días: primero la necesidad de su justificación y legitimación, segundo, la pervivencia en “lo bello” de algo del sentido griego, y así nos dice:

La segunda parte de nuestra inteligencia sobre la palabra “arte” nos dará otra pista de mayor alcance y que también apunta más allá de los límites de la estética contemporánea. Arte quiere decir “bellas artes”. Pero ¿qué es lo bello?... Aún hoy, el concepto de lo bello nos sale al encuen-

⁶³ Ibid, p. 53

tro en múltiples expresiones en las que pervive algo del viejo sentido, en definitiva griego... También nosotros asociamos todavía, en ciertas circunstancias, el concepto de lo “bello” con algo que esté públicamente reconocido por el uso y la costumbre, o cualquier otra cosa; con algo que -como nosotros solemos decir- sea digno de verse y que esté destinado a ser visto⁶⁴.

De este modo acepta en principio lo “bello”, como algo digno de verse, reconocido además por el uso y la costumbre. Lo anterior en cierta consonancia con Kant, para quien lo bello es algo que goza del reconocimiento y aprobación general, que sin esperar utilidad alguna, sin preguntar porqué gusta lo bello se cumple en una especie de autodeterminación. Así y en primera instancia, “lo bello” en Gadamer será algo que goza de reconocimiento y aprobación general, y por tanto, pertenece al hecho de que no pueda preguntarse porque gusta, con lo cual lo bello se cumple de manera autónoma, auto-determinante y transpira el goce de representarse así mismo.

Un segundo significado de “lo bello” lo busca en la memoria de la lengua alemana, en particular en la expresión *schöne Sittlichkeit* (bella moralidad) con la cual el idealismo alemán (Schiller, Hegel) caracterizaba el mundo moral y político griego, contraponiéndolo al mecanicismo sin alma del Estado moderno.

(...) “bella moralidad” no significa una moralidad llena de belleza, en el sentido de pompa y magnificencia ornamental, sino una moralidad que se presenta y se vive en todas sus formas de la vida comunitaria, según la cual se ordena el todo y que, de este modo, hacen que los hombres se encuentren constantemente consigo mismos en su propio mundo⁶⁵.

Lo bello aquí es reconocimiento del orden de las cosas, del ser consigo mismo, con su mundo, particularmente con su comunidad. Recuerda que también para los griegos, el cosmos, el orden del cielo, representa la auténtica manifestación de lo bello.

Lo bello tendrá para Gadamer una función ontológica que consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real, estableciendo una relación entre el ser con la verdad.

⁶⁴ Ibid, p. 49

⁶⁵ Ibid, p. 49.

(...) la belleza por más inesperadamente que pueda salirnos al encuentro, es una suerte de garantía de que, en medio de todo el caos de lo real, en medio de todas sus perfecciones y sus maldades, sus finalidades y parcialidades, en medio de todos sus fatales embrollos, la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro⁶⁶.

En el proceso y para acentuar la relación belleza - verdad, hace una referencia al *Fedro* de Platón, especialmente a la concepción de unidad entre la experiencia del amor y la belleza, o del amor a la belleza, que según Platón despiertan la percepción espiritual de lo bello y del orden verdadero del mundo y gracias a esto se consigue el recuerdo del mundo verdadero. Agrega que el filósofo griego llama “lo bello” a lo que más brilla y más nos atrae, por así decirlo, a la visibilidad del ideal. Para Gadamer y en base al pensamiento platónico, “Eso que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí tal luz de verdad y rectitud, eso lo que percibimos como bello en la naturaleza y en el arte, y lo que nos fuerza a afirmar que “eso es lo verdadero”⁶⁷.

Como se puede observar, al igual que Platón, Gadamer relaciona la belleza con la verdad, sólo que ya sabemos que para el filósofo griego “lo bueno y lo verdadero” serán características exclusivas de la divinidad, mientras que en el concepto de verdad gadameriano se apuesta por un “conocimiento sensitivo”, cosa que para los griegos sería una paradoja, puesto que su tradición gnoseológica y en lo que hereda al occidente, algo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo sensible y comprende sólo la razón y las leyes universales. De este modo aclara, que ciertamente, en la experiencia del arte y de lo bello no se trata de encontrar lo esperado o de comprobar lo calculado previamente, sino que, al entrar en juego el conocimiento sensible, un hecho universal se convierte en un particular, donde a la vista de la belleza se obliga a la demora provocando una experiencia estética. Pone como ejemplo una puesta de sol que guste y cautive, y nos dice que no se trata de un caso más de un fenómeno físico, sino de una puesta de sol única donde se escenifica “el drama del cielo”.

De este modo, para Gadamer en la experiencia con lo bello hace participar el conocimiento sensible, y se previene sobre la posibilidad de que tal experiencia por

⁶⁶ Ibid. p. 52

⁶⁷ Ibid. p. 52.

su carácter particular, entrañe cierta suspicacia sobre la subjetividad, es decir, que pudiera considerarse como una experiencia individual y subjetiva. Para deslindar de toda subjetividad a la experiencia de lo bello, procederá a definir su carácter vinculante o comunicante.

“(…) qué es lo vinculante en la experiencia de lo bello cuando “encontramos que algo es bello” para que no se exprese una reacción subjetiva del gusto. Pues aquí no hay una universalidad como de las leyes de la física que explican la individualidad de lo sensible como un caso más. ¿Qué verdad encontramos en lo bello que se hace comunicable? Con seguridad, ninguna verdad y ninguna universalidad en la que podamos emplear la universalidad del concepto o del entendimiento”⁶⁸.

Ante este problema afirma que en el encuentro con lo bello, cuando alguien afirma que algo es bello, no es sólo porque le gusta, como podría gustarle un buen vino, ya que de este modo se remite la experiencia estética a una acción individual y por tanto subjetiva; por el contrario nos dice, que en la experiencia de lo bello la verdad que aparece reivindica que su validez no es meramente subjetiva, sino que cuando alguien emite un juicio de gusto, exige la aprobación de otros, y para lograr esa aprobación de los otros, no lo hace mediante una explicación detallada de las características de la obra de arte, pues esa no puede ser la forma con la cual llegue a ser universal un buen gusto: el “gusto” es por el contrario algo que nos marca a todos, que tiene que ver con “el sentido común”, de este concepto extrae su carácter comunicativo y vinculante, con lo cual resulta no ser una acción individual sino colectiva, y con ello pierde su carácter subjetivo, además de que en la experiencia estética, el “gusto” juega, para el filósofo, sólo un papel nivelador ante el contenido de la obra, es decir, no es el sujeto quien determina el contenido de la obra, sino es la obra, el mundo que ella abre, quien marca la directriz o la regla que ordenará ese juego que es la experiencia del arte y de lo bello.

Es conveniente aclarar que el concepto del juicio de gusto en Gadamer es, por lo que se ve, diferente al enunciado por Kant, pues para éste, el juicio de gusto no es un juicio de conocimiento, sino la capacidad de juzgar mediante el libre juego

⁶⁸ Ibid, p. 57

de la imaginación y el entendimiento sin pretender establecer un concepto o sin la restricción de alguno. Contrariamente para Gadamer en el juego del arte y en el encuentro con lo bello, está implícito el conocimiento, puesto que en la experiencia del arte, el ser se reconoce gracias a la conciencia histórica y en ese reconocimiento sucede un “incremento del ser”, donde el sujeto en su regreso del juego del arte y en el encuentro con la verdad o con lo bello, ya no es el mismo.

(...) la obra de arte no es ningún objeto frente al cual se encuentre un sujeto que lo es para sí mismo. Por el contrario, la obra de arte tiene su verdadero ser en el hecho de que se convierte en una experiencia que modifica al que la experimenta. El “sujeto” de la experiencia del arte, lo que permanece y queda constante, no es la subjetividad del que experimenta sino la obra de arte misma⁶⁹.

A diferencia de Kant y como ha quedado explícito en páginas anteriores, para Gadamer lo bello en la obra de arte no está determinada por el sujeto, sino que la obra permanece y queda constante por sí misma, tiene su propio ser, y eso será el mundo que representa y lo bello o la verdad en ella contenida.

En resumen podemos decir que en la estética filosófica de Gadamer, lo “bello”, es algo digno de verse, es reconocimiento del orden de las cosas, del ser consigo mismo, con su mundo y particularmente con su comunidad. Es lo que brilla de tal manera ante todo lo demás, que lleva en sí la verdad, es lo que tiene la naturaleza y el arte que nos invita a la demora para afirmar y reconocer el acontecimiento de la verdad.

Una vez que se ha expuesto el pensamiento de Gadamer en relación a “lo bello”, se procederá, como hemos hecho hasta ahora, a encontrar las posibles resonancias de este concepto en la arquitectura, para esto planteamos la siguiente cuestión general: ¿cuál verdad o verdades deben acontecer en la obra arquitectónica considerada como arte?

Lo primero que como verdad aparece en una obra arquitectónica en su permanencia, será el “mundo que funda la obra”, aspectos que se relacionan con la “ocasionalidad”, es decir, con el momento que da origen a la obra de arquitectura, y por tanto, con la creación de los espacios necesarios para albergar una vida en una época

⁶⁹ Gadamer, *Verdad y Método*, p. 145.

determinada. Lo que aparecerá aquí como verdad son sus condiciones de uso, principalmente a los aspectos funcionales, es decir, las actividades que el momento histórico impone y traducidas en la disposición de los espacios y sus dimensiones. Además las condiciones de su producción que aparecen objetivamente en los materiales, en los procedimientos constructivos y en sistema estructural empleado, elementos, estos últimos, constitutivos de la “totalidad de sentido” de la obra arquitectónica.

Otra verdad que puede salirnos al encuentro en la experiencia con la arquitectura, será la correspondencia de su forma con en el sitio donde se ubica, es decir la adecuación de la arquitectura a las condiciones climáticas, o bien, la derivación de la forma arquitectónica de su adaptación a las condiciones físico naturales, lo que llamamos en un capítulo anterior como “identidad”, que implica para la forma del edificio, que ahí hay algo que entender y comprender, y que aquello que quiere que se entienda y comprenda es la referencia de su integración al sitio.

Otra condición de lo bello mencionada por Gadamer es el reconocimiento del ser consigo mismo y con su comunidad. Es claro que dentro de las artes en la que se percibe más claramente este o estos reconocimientos es la arquitectura, en ello juega un papel importante lo que se definió como “experiencia de lo simbólico” en cuya base está la conciencia histórica, ese caminar del ser por el presente y el pasado y que forma de antemano en nuestros sentidos, una visión de la experiencia con la obra arquitectónica, donde el reconocimiento del ser será una conciliación de su presente con el pasado de la obra, un encuentro con la comunidad que le dio origen a la obra, aspecto que tiene que ver con la idea de la arquitectura como expresión y comprensión de una “tradicición” y no de las vivencias privadas de un artista, sino de su comprensión del mundo desde una tradición, de un continuum histórico, de donde se deriva el lenguaje empleado en la representación de la obra arquitectónica y que hace posible a la comunidad, experimentarlo y convertirlo en un objeto comprensible y por tanto sujeto de conocimiento y reflexión.

El orden como otra característica de lo bello en la arquitectura, será la unidad entre la ocasionalidad, la totalidad de sentido, la identidad y la experiencia de lo simbólico, de tal manera que conformen un todo integral en reposo, que no deje de lado alguno de ellos, ya que de hacerlo la obra arquitectónica dejaría de brillar, perdiendo al posibilidad de permanecer en el tiempo y la de invitar a la demora.

La unidad de los elementos estéticos mencionados otorgarían a la vez a la obra arquitectónica la “verdad de su ser”, donde la obra no será una copia que pide ser medida o comparada con otra, o con un supuesto original, y que, por otro lado, no se presenta como un molde vacío a llenar de contenido en la interpretación, sino que de ella misma en su permanencia, emerge su sentido propio en espera de que sea interpretada y reconocida.

CAPÍTULO VIII

Lectura de una obra única

Durante el desarrollo de la investigación y con la intención de facilitar la comprensión de la obra arquitectónica como arte a través de los conceptos de la estética filosófica de Gadamer, se utilizaron distintas obras arquitectónicas por destacarse en ellas alguna cualidad que facilitaba la traslación de los conceptos del arte a la arquitectura. De tal procedimiento queda la duda sobre si un objeto único de la arquitectura, puede reunir algunas de las condiciones estéticas señaladas para el arte, y ser por tanto interpretada y comprendida como tal.

Para develar tal interrogante, se procederá a realizar en un edificio lo que en el desarrollo de la investigación se hizo con diversas obras arquitectónicas.

Es importante señalar las limitaciones que un ejercicio de este tipo implica. Lo primero será que la aplicación que se hace no tiene un carácter prescriptivo, y debe considerarse como una interpretación personal de los conceptos encontrados en la investigación, ya que el objetivo de dicha investigación se perfiló desde el inicio, como un documento que abra el debate sobre las condiciones de la obra arquitectónica para ser considerada como arte.

Lo segundo se refiere a la limitación que ofrecen las fotografías para la apreciación del objeto arquitectónico, limitación que nace de su propio destino, el ser para habitarse.

Como tercer punto, se pretende comprobar que no solamente la arquitectura realizada con amplios recursos económicos es susceptible de ser considerada como obra de arte, sino que (como se afirma en una parte de la investigación) es factible realizar con escasos recursos económicos una obra arquitectónica que sea considerada como arte.

Con las reservas y limitaciones que se desprenden de dichas aclaraciones se espera que puedan transmitirse las experiencias obtenidas al habitar el edificio seleccionado, y éste es: la Iglesia Del Mirasol, ubicada en el poblado Otomí del Mirasol en el Estado de México. El proyecto es del Dr. Carlos González Lobo.



El ejercicio se organiza de la siguiente manera. Primero se hará una breve síntesis de cada uno de los conceptos estéticos gadamerianos a manera de recordatorio y se procederá después a interpretarlos en el edificio seleccionado.

Los conceptos a observar son: la Ocasionalidad, el Significado y la Totalidad de sentido, la Identidad, la Experiencia de lo Simbólico, la Temporalidad, la Reflexión y la Demora y la Verdad en la Obra.

1. La ocasionalidad

Ocasionalidad en la obra de arte

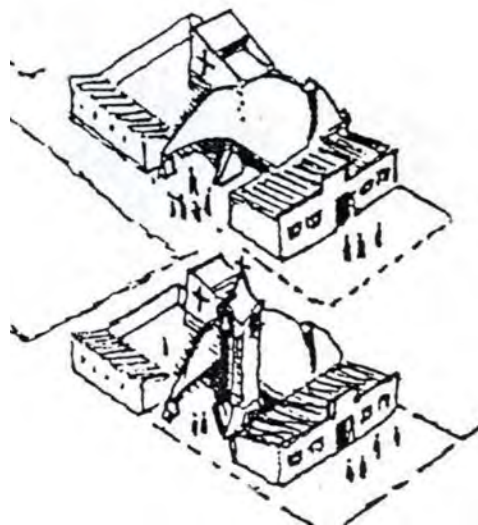
El arte abre un mundo, y el mundo que abre es un mundo histórico, no como un archivo de datos ni como un documento al que hay que interrogar, sino como una realidad develada a través de la obra, donde la representación de esa realidad encarna una “ocasión”.

La ocasionalidad en la obra arquitectónica

Lo ocasional de la obra arquitectónica nos consigna a un momento de la producción de la obra, a la definición y creación de los espacios útiles necesarios para albergar una vida, par alojar las actividades que implican vivir esa vida plenamente, las cuales adquieren un valor histórico al quedar definidas como tales según la ocasión y no como otras. De este modo la utilidad en la obra arquitectónica no es un elemento in-esencial, sino determinante en su conformación y su modo de ser. El uso forma parte del mundo que abre la obra arquitectónica, y por ser su mundo, será a su vez medida estética para su validación como obra de arte.

La ocasionalidad en la Iglesia del Mirasol, tiene en su base la cultura y tradición religiosa del pueblo mexicano. La necesidad de ejercer una liturgia mestiza propia. Además, y de manera muy importante, el deseo de tener una identidad en el conglomerados de pueblos vecinos. Convertir su caserío en pueblo, ya que para los pobladores de la región, sólo se es un poblado cuando existe torre que lo identifique.

El inicio del proyecto data de 1974, Años del Autogobierno de Arquitectura y del acercamiento de la UNAM con las comunidades pobres.



Se realiza con un arquitecto, un maestro de obras que domina la técnica seleccionada por el arquitecto y muchos voluntarios (entre pobladores y estudiantes) como mano de obra no calificada

Los recursos económicos son escasos y la ejecución de la obra durará 26 años. Durante ese tiempo la obra va encontrando su patrón en si misma, poco a poco va constituyendo en el tiempo su mundo. Aparecerán en ese transcurso: el abside, la nave, el nartex, el bautisterio, el atrio, la sacristía, el salón de usos comunales, la plaza de la danza de los arrieros todos, espacios para el alojamiento de las actividades requeridas por el hecho social.

Sin ser un archivo de datos históricos, la obra arquitectónica nos abre ahora un mundo histórico, en el cual entre otras cosas y a través de la experiencia de la obra, se re-conoce y se reconocerá en ella, a pesar de la distancia que se anteponga entre el espectador o habitante de la obra, estarán la pobreza en los recursos económicos con la que se hace, su modo producción en etapas y las actividades contenidas y significadas particularmente por las condiciones espaciales.

A la torre le tocó su turno el año 1982, y relata el arquitecto autor de la obra, “con un campanazo vibrante y rotundo en el Valle de Toluca, naciera, a ojos y oídos de la comunidad regional, el Pueblo del Mirasol.



2. Significado y totalidad de sentido

Significado y totalidad de sentido de la obra de arte

El significado en la obra de arte, está referido exclusivamente al sentido de la obra y es el significado lo que proporciona la “totalidad de sentido”, cosa que evita que la obra aparezca como un molde vacío esperando ser llenado por el observador y que le permite además, permanecer como la misma obra a través del tiempo, a pesar de las diferentes re-interpretaciones históricas.

Significado y totalidad de sentido en la obra arquitectónica

Desde afuera de la Iglesia del Mirasol, lo primero que aparece a la vista es la forma exterior del objeto arquitectónico, la cual se nos presenta y la re-presentamos como una serie de formas suaves y continuas que sugieren ser la envoltura de un espacio, del que se puede anticipar su re-presentación, ya que forma y espacio, en este caso, son elementos interdependientes que dan al edificio un significado integral.



La forma y el espacio en esta edificación, son generados fundamentalmente por el sistema estructural y constructivo elegido: los cascarones de doble curvatura contruiddos de concreto armado sin cimbra, una tecnología “Apropiada y Apropiable” como

la denomina su autor el Dr. Carlos González Lobo, Apropiada por el bajo costo que representa el ahorro de materiales y Apropiable, por la facilidad en la ejecución y de no requerir mano de obra especializada.



La característica del sistema estructural es por su geometría autoportante y apto para cubrir claros grandes con un mínimo de material y por el ahorro de cimbra es un sistema de muy bajo costo.



Estructura, forma y espacio se encuentran integrados de manera indisoluble, de tal modo que su existencia es de una total dependencia entre ellos, encontrando en esa integración la “totalidad de sentido”, cualidad estética que le confiere su permanencia en el devenir histórico, para ser representado en el presente y en el futuro como una obra arquitectónica con un significado y un mundo propio.

La obra arquitectónica terminada no necesita medir la verdad de sus contenidos con respecto a otra obra del mismo género, su validación se realiza en si misma, ha quedado elevada por encima de toda comparación, es y será ella misma en el devenir histórico, esperando la convalidación que le dará su permanencia.

3. La identidad

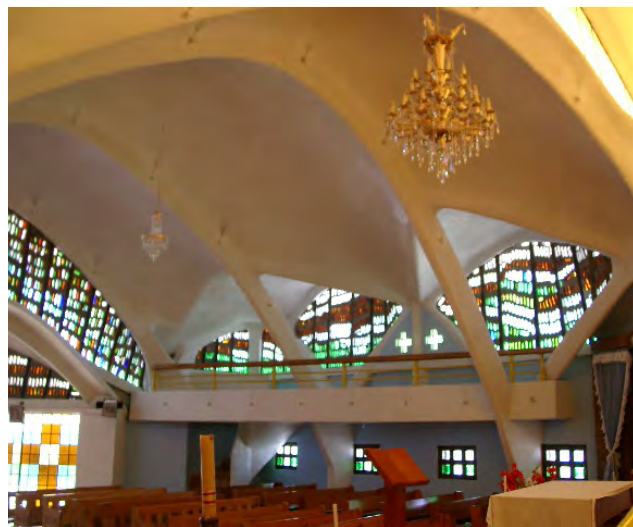
La identidad de la obra de arte

La “identidad” de la obra de arte, consiste en que hay algo en ella que “entender”, en que pretende ser entendida por aquello que “dice” y que da la condición de posibilidad de que la obra permanezca como lo mismo en el tiempo. Es la “identidad” la que funda la “unidad” en la obra mediante la cual se le reconoce siempre como la misma y no como otra.

La identidad de la obra arquitectónica

La identidad de la obra arquitectónica, lo que nos dice y de lo que nos habla, es de su habitabilidad, es decir de la “unidad” entre el uso y el medio natural, de las condiciones de confort tanto físicas como intelectuales o psicológicas que permite el espacio y que se nos presenta de tal modo que son comprendidas y sentidas, habitados, como lo que son en su sitio y no en otro.

Se estableció con anterioridad que cada sistema estructural conlleva implícito una posibilidad de evitar o permitir los efectos de los fenómenos naturales sea mediante la adición o sustracción de elementos adicionales a la estructura. En



este caso particular el sistema empleado tiene la característica de que las cubiertas se desplazan y se convierten en nervaduras de apoyo dejando los costados de la estructura abiertos, debiendo adicionarse elementos constructivos para lograr el control ambiental.

La sección longitudinal de la nave corresponde a un eje cuya dirección es Norte Sur, ubicándose el acceso al Sur y correspondiendo al Norte la posición del altar. De este modo los costados abiertos de la estructura se ubican al Este y al Oeste lugar por donde tendrán incidencia los rayos solares tanto los de la mañana como los de la tarde. Para dar calidad y cualidad mística al espacio interior, los rayos solares que penetrarán durante todos los días del año, serán pintados mediante vitrales elaborados con botellas de vidrio de colores.

Para lograr la habitabilidad de la Iglesia del Mirasol, al sistema estructural se le ha concebido con una forma y proporción espacial que permita contener el volumen de aire suficiente que albergue una multitud de personas en condiciones óptimas de



temperatura para la celebración del rito religioso, además propician el desalojo natural de las aguas de lluvia. En relación a los vientos, y por las condiciones de temperaturas bajas del sitio, se evita una ventilación cruzada.

A la forma y al espacio se le han ejercido las acciones necesarias para lograr la habitabilidad (física

y psicológica), estas acciones generan el motivo de “referencia” lo que hay “que entender” de la obra, su identidad arquitectónica, lo que nos dice y de lo que nos habla, que en este caso es de su “unidad” con el medio físico natural y se nos presenta de tal modo que quiere ser comprendida y entendida como lo que es ella en su sitio y no en otro.

4. La experiencia de lo simbólico

Experiencia de lo simbólico y lo irremplazable de la obra de arte

En la experiencia histórica entendida por Gadamer como simultaneidad del pasado y el presente la idea del símbolo y de la experiencia de lo simbólico juegan un papel importante. La idea de símbolo está basada en el significado griego de la “tablilla del recuerdo, y quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscado, que completará en un todo nuestro propio fragmento vital, también se puede decir que es algo individual que se representa como un fragmento de Ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él.

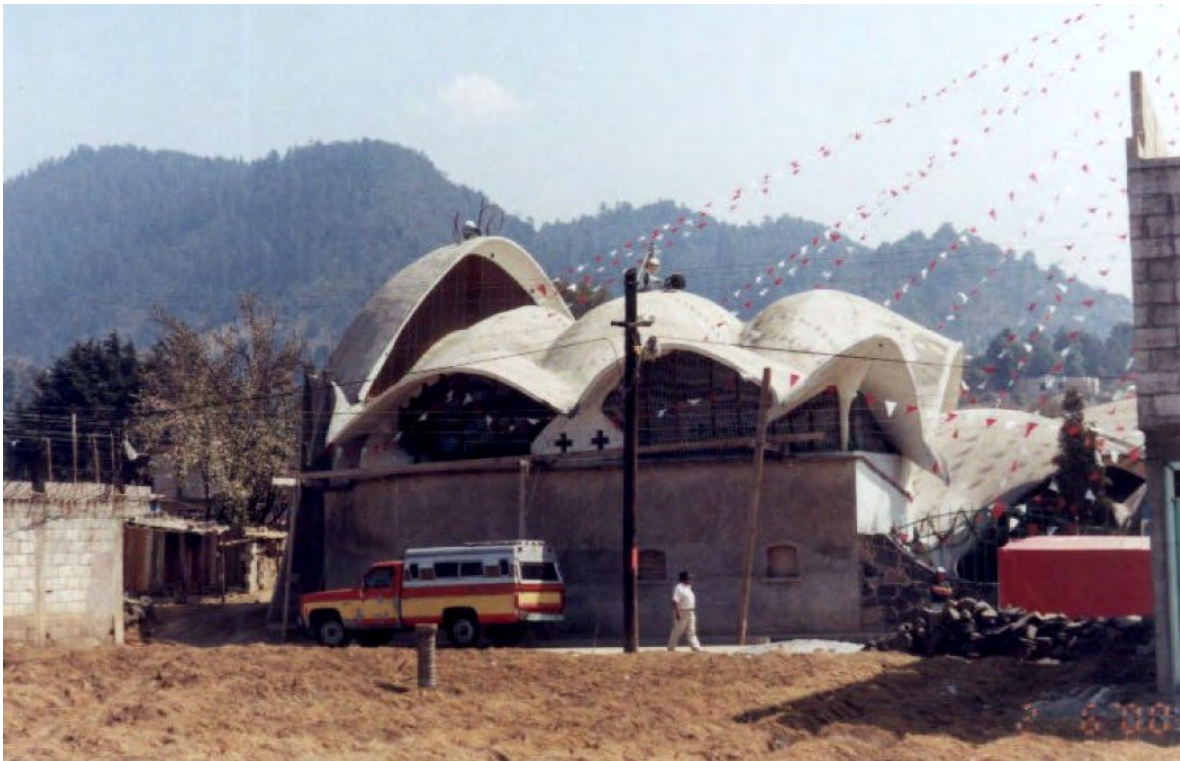
Recordemos que Gadamer relata que en la tradición griega, cuando un huésped era bien aceptado en un hogar, el anfitrión partía en dos una tablilla de madera, una parte la conservaba para sí y daba la otra parte al huésped para que, en un futuro, si alguno de sus descendientes del huésped regresara a ese hogar, pudiera reconocerse juntando los dos pedazos.

Experiencia de lo simbólico en la obra arquitectónica

En la investigación el contexto urbano se aprecia como un producto social, resultado de la voluntad colectiva de un pueblo en su devenir histórico, además, como referente cotidiano que nos permite transitar desde el presente por la simultaneidad del pasado y futuro. A esta idea se sumó la de símbolo explicada por Gadamer como la unión de dos partes, la espera de un fragmento de otro, donde el contexto urbano, es decir los edificios existentes en el lugar, son una parte de la tablilla, concretamente el an-

fitrión, el fragmento en espera de su complemento; y por otro lado, el edificio que se pretenda ubicar o construir en ese lugar y en ese contexto, como el huésped que llega, el fragmento vital que busca su complemento y que al desplantarse en el terreno se insertará en la otra parte, como en la “tablilla del recuerdo” , siendo los edificios preexistentes los anfitriones del pasado y el edificio a proyectar, el huésped que llega del futuro para ser reconocido y ser bien acogido.

En el caso del poblado del Mirasol, si bien no existe un contexto urbano homogéneo, si existe un contexto físico natural que funge como el anfitrión del edificio, y las formas sinuosas que la identidad le proporcionan a la obra arquitectónica, la califican como un huésped bien acogido que permanece como el mismo, con su carácter de irremplazable en espera de ser representado e interpretado tantas veces como se quiera.



5. La temporalidad

Temporalidad en la obra de arte.

La “temporalidad” será para la obra de arte, el carácter mediante el cual gana en “permanencia”, es decir en posibilidad para ser re-interpretada y re-actualizada en el presente y aún en el futuro. Es el estar más allá de las determinaciones históricas y del transcurrir del tiempo, implica que siendo la obra ella misma en el tiempo, sólo “es” en la medida en que es representada cada vez de modo distinto por alguien. Es “simultaneidad” entre pasado y presente, es el hecho de que algo único que se nos representa por lejano que sea su origen, gana en su representación una plena presencia.

La simultaneidad es posible gracias al concepto de tradición. La tradición es lenguaje y el lenguaje a su vez nos es transmitido por la tradición. El lenguaje es condición de toda experiencia del mundo, es tradición.

El lenguaje no sólo es la palabra. El lenguaje es una a experiencia del mundo, es la condición de posibilidad de inserción del hombre en el mundo, y en tanto ser humano que utiliza un lenguaje para insertarse en él participa de una tradición.



Temporalidad en la obra arquitectónica

El lenguaje de la arquitectura, más que las otras artes se transmite más fácilmente y de manera cotidiana. La arquitectura, sea obra de arte o no, se experimenta a diario. La arquitectura la encontramos en todas partes a donde vamos; se habita, se recorre se ve y se ha visto todos los días durante su vida el ser humano. El habitar cualquier edificio genera un conocimiento sensitivo del lenguaje empleado en esta disciplina,

que permite no solamente a los estudiosos de la arquitectura, sino a cualquier persona común, valorar, contrastar, percibir, es decir, interpretar los espacios habitados sea de manera analítica o solamente sentidos. En este transitar por la arquitectura, es que el espectador conforma su “tradición”. Sin embargo para que un edificio gane la cualidad estética de la “permanencia” y “actualidad” debe de contener el lenguaje de la tradición de la comunidad a la que se destina.

¿Y la Iglesia del Mirasol de que tradición se alimenta si utiliza un sistema estructural técnicamente novedoso?

Además del género arquitectónico propio, la tradición de la que se nutre la Iglesia del Mirasol es del paradigma establecido por el Arq. Félix Candela en los edificios religiosos a finales de los años cincuenta y principios de los sesentas.

El nuevo sistema estructural empleado correspondía a las condiciones programáticas para estos edificios: espacios amplios, grandes claros y la eliminación de elementos estructurales intermedios que impidan la visibilidad, pero que además rompía con el



sentido estático característica de los edificios anteriores, e introduce las superficies de doble curvatura y con ellas el dinamismo provocado por la intersección de dos curvas, la parábola y la hipérbola.

La totalidad de sentido generada por la aplicación de las estructuras de Candela al edificio religioso, es herencia y parte

constitutiva de la iglesia del Mirasol, y está ahí, no sólo como presente y estático, sino como algo móvil, que se vitaliza y revitaliza y se transforma, al comprenderlo e interpretarlo

6. Demora y reflexión

Demora y reflexión en la obra de arte

Otra condición estética que establece Gadamer para la obra de arte, es que ésta provoque la reflexión, y para que ello suceda es necesaria la demora, esto es, una sugerencia a separarnos de lo cotidiano para entrar al juego del arte. Sólo en la “demora” el espectador puede ser jugador aislándose de lo cotidiano.

La invitación a la “demora” está totalmente del lado de la obra, sin embargo la “reflexión” está en ambas partes; puesto que en la obra está sobre lo que se reflexiona y en el espectador el ejercicio de la reflexión.

La invitación a la demora no es exclusividad de las obras del pasado, sino también y especialmente las obras del presente nos convidan a reflexionar sobre ellas por la novedad implícita.

Demora y reflexión en la obra arquitectónica

De la misma manera para que un edificio sea una obra de arte es indispensable que deba de retener “con un sentido especial” al espectador para ser llevado por la obra arquitectónica, y lo invite recorrerla y se deje decir por ella reflexionando en lo que de ella dice.



¿Y que dirá la Iglesia del Mirasol de sí?

Pues hablará de su Verdad:

De su destino religioso.

Del hecho que origina la ocasión y lo colectivo en su construcción.

De la escasez de recursos y su crecimiento en etapas sucesivas

De su carácter comunitario.

De su pasado y tradición.

Nos dirá sobre la Totalidad de Sentido:

Correspondencia entre espacio, forma y estructura.

Mencionará su Identidad:

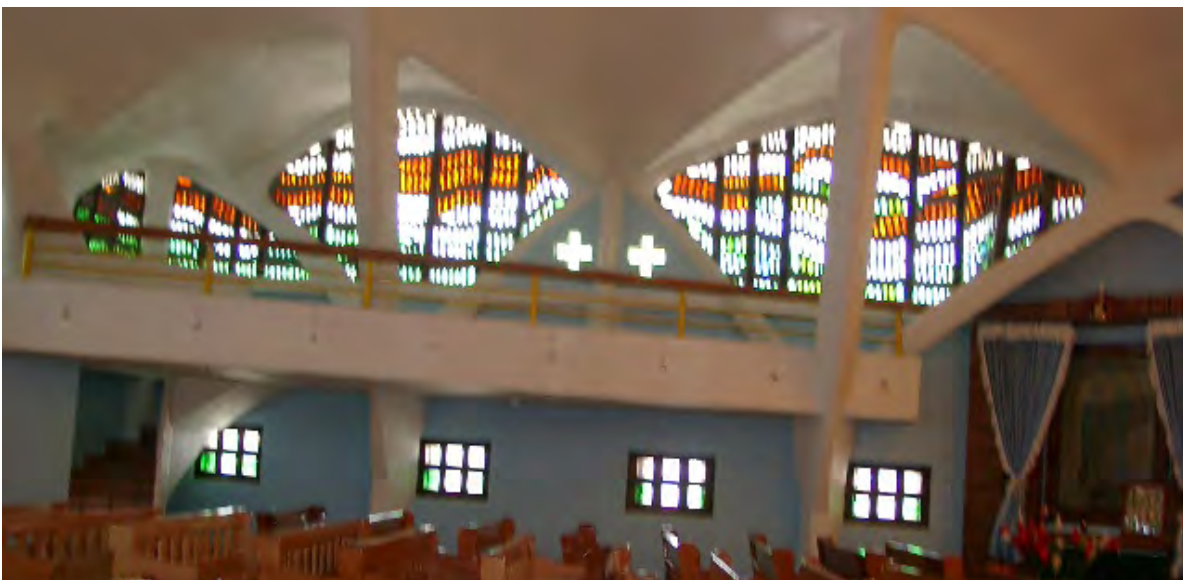
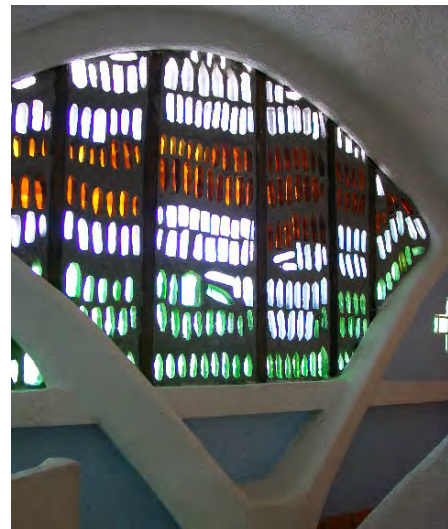
Adecuación al clima.

Su secuencia espacial

Jerarquización de los espacios

Su intimidad espacial.

Del carácter místico y del colorido de los rayos solares.



Susurrará sobre su Simbolismo Histórico:

De la relación armónica con el paisaje. y su diferencia respetuosa con el contexto físico construido.



Por encima del objetivo vital para el cual se hizo este edificio, y también sobre las intenciones del arquitecto creador, está la verdad de la obra, que es conformada y compartida por una comunidad, verdad que es *tradición* y *sensus communis*, verdad común que permite la reinterpretación no sólo de los eruditos que con Bruno Zevi aprendieron a ver la arquitectura.

En ese acontecer de la verdad, en la espera por el reconocimiento del orden de las cosas, del ser consigo mismo, de la comunidad con el mundo de la obra, hará su aparición “lo bello”.

Hasta aquí el ejercicio planteado. Se puede concluir que, sin mayor dificultad, se pudo leer la Iglesia del Mirasol bajo los conceptos gadamerianos propuestos para el arte, además se puede decir que dicha obra, aún construida con pocos recursos económicos, es una obra de arte o, siguiendo a Gadamer, es un monumento arquitectónico.

Reflexiones finales

La incursión en esta investigación en una disciplina como la filosofía y en particular en la estética filosófica, con la finalidad de esclarecer el carácter artístico de la arquitectura, se presentaba de antemano como un camino difícil de recorrer, en primer lugar, por el alejamiento que la mayoría de los profesionales de la arquitectura hacia estas disciplinas, así como también de aquellos que dedicamos parte de nuestro tiempo a la enseñanza de la arquitectura. En segundo lugar, por nuestra formación eminentemente empírica, sin embargo, como se dijo en la introducción, se estimó conveniente y necesario correr los riesgos que tal tarea implicaba, para finalmente comprobar dos cosas, una, que es indispensable ver a la arquitectura y a su producción desde el horizonte de la filosofía y de la estética filosófica concretamente, la otra, que es factible hacer esto.

El desarrollo de la investigación hizo necesario abordar los problemas de manera totalmente diferente a lo acostumbrado en el trabajo arquitectónico. Fue necesario problematizar, es decir, plantear los problemas a partir de preguntas concretas que los caracterizaran para luego proceder a su análisis, y en esta acción, obtener otros cuestionamientos que servirían de guía y darían continuidad a la investigación. Como podrá apreciarse en el documento, este fue el modelo de trabajo empleado, lo cual, se considera que es uno de los más valiosos aprendizajes obtenidos.

En el transcurso de esta investigación se ha reflexionado desde el horizonte de la estética filosófica de Hans – Georg Gadamer, y las meditaciones hechas, conducen a observar que a través de los conceptos estéticos gadamerianos se puede leer y comprender la obra arquitectónica como obra de arte, y que por lo tanto, los siguientes conceptos: ocasionalidad, totalidad de sentido, identidad, experiencia de lo simbólico, temporalidad, la reflexión y la demora, lo bello como verdad, pueden valer como elementos estéticos para que la obra arquitectónica sea considerada arte o como el filósofo la nombra, la de ser un “monumento arquitectónico”, aclarando que se tiene en cuenta en esta investigación, la condición de posibilidad de que la arquitectura se pueda leer también a través de otros pensamientos estéticos.

Uno de los hallazgos que se estima importante es, el confirmar que entrar en el campo de la estética filosófica permite no sólo la lectura e interpretación de las obras arquitectónicas nuevas y del pasado, sino que en el ejercicio de la profesión y de la enseñanza de la arquitectura, puede dar fundamento teórico a la producción de la arquitectura, para así generar obras propias y correspondientes con el mundo para el cual son proyectadas, y evitar de este modo, la copia fácil de los edificios que se generan en otros países y en otras condiciones económicas, sociales, culturales y regionales.

Se puede establecer de manera general, que la investigación proporciona la posibilidad de pensar a la arquitectura de una manera integral, donde se agrupan en un todo estético los componentes que tradicionalmente las teorías de esta disciplina los contemplaban por separado, de tal modo, que desde esta perspectiva, el carácter utilitario de la arquitectura no representa un problema para su validación como obra de arte, sino todo lo contrario, desde este horizonte la utilidad en la arquitectura es un elemento esencial en el carácter estético de la obra de arquitectónica, lo mismo sucede con los aspectos técnicos y de adecuación al medio, así que, desde este pensamiento, no solamente se considera como arte, a la forma de la edificación, como tradicionalmente lo contemplan las teorías de la arquitectura más conocidas.

Desde esta óptica, se puede hablar de la obra arquitectónica como una “conformación” donde el mundo de la arquitectura es un mundo estético integral; donde el objeto arquitectónico, no es un molde vacío, o un lugar donde se pretendan leer las vivencias del arquitecto autor, sino que los elementos propios de la obra arquitectónica

serán el contenido estético de ella, y es de lo cual hablará o de lo que en ella se leerá y se interpretará.

En los propósitos de esta investigación siempre estuvo al lado el ámbito académico, permaneció presente la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura, por tal razón es importante reflexionar sobre las posibles repercusiones que el trabajo puede generar en ese campo.

Un problema planteado inicialmente se ve claramente resuelto, al despejar de algún modo, la duda sobre lo que es “lo estético” y lo que “la belleza” es. Se caracterizaron dos posiciones sobre la esencia del arte: una la consecución de la belleza, y la otra, el arte como el acontecer de la verdad. Lo anterior permitirá en el ámbito académico diferenciar claramente la posición que adoptan, en uno u otro lado, los diferentes grupos académicos que integran la Facultad de Arquitectura de la UNAM y de otras facultades o escuelas, para debatir de manera razonada sobre este tema tan importante para el hacer arquitectónico.

Otro aspecto importante que arroja como resultado esta investigación es el relativo a la belleza. Al aceptar la idea de Heidegger de la “verdad” como la esencia de lo bello, la belleza se desplaza como objetivo del arte y de la arquitectura y se sustituye por la verdad, con lo cual, el objeto arquitectónico se verá en el momento de su configuración como algo comprensible alejado de la persecución de subjetividades.

Ante el problema de si la arquitectura es ciencia, técnica o arte, la investigación aporta un fundamento para despejar la interrogante. Se logra una posición argumentada, sobre esta añeja y no acabada discusión, propone un camino por el cual se puede seguir debatiendo, pero, queda suficientemente demostrado que la arquitectura se puede pensar como arte desde la perspectiva del pensamiento filosófico de Gadamer y seguramente desde la óptica de otros pensadores.

Se rescata la idea de identidad en la arquitectura, idea desechada actualmente por la penetración del pensamiento único globalizador en la arquitectura contemporánea, lo cual propone una arquitectura sin limitación de recursos económicos, donde la adaptación al sitio se soluciona con medios mecánicos y donde la forma del edificio depende únicamente del capricho del autor. Se proporcionan además, argumentos fundamentados en lo que se llamó el simbolismo histórico, para que en la práctica

académica y profesional se rescate otro principio que por la misma razón es también hoy olvidado por los arquitectos, el considerar al contexto urbano como una condición que deba tomarse en cuenta al momento de proyectar un nuevo edificio, y con esto eliminar la acción egocéntrica de proyectar los edificios como obras únicas e individuales ajenas al lugar donde se ubican.

Sin desechar el lenguaje de la tradición teórica de la arquitectura, se aportan nuevas categorías para la comprensión e interpretación de la arquitectura de una manera integral. La unidad lograda en un todo estético de todas las variables o aspectos arquitectónicos, apoyarán los trabajos que en diversos espacios se desarrollan para lograr una enseñanza integral de la arquitectura.

Tener a la mano un instrumento teórico completo será útil para analizar la arquitectura desde el punto de vista estético filosófico, y con ello distinguir aquella edificación que sea una obra de arte de la que no lo es y de este modo se erradique en el ámbito académico, la práctica usual de copiar irreflexivamente de las revistas de arquitectura aquella que por el carácter de lo novedoso atrae.

Resulta pertinente mencionar que esta investigación aborda dos de las partes de la estética filosófica, principalmente la concerniente a la obra y, en cierta medida, a su relación con el espectador y deja perfilado, para un trabajo futuro lo relativo al creador, o el arquitecto para el caso de la obra arquitectónica.

Por último, se espera que la investigación desarrollada cumpla la finalidad de abrir el debate sobre los aspectos estéticos de la arquitectura a partir de la difusión de los contenidos de esta investigación, tanto en cursos para profesores, como para estudiantes, para lo cual se anexan dos programas académicos, uno sobre un seminario para profesores y otro destinado a los estudiantes de la licenciatura en Arquitectura.

Abril 15 2009

Anexo

SEMINARIO DE ACTUALIZACIÓN PARA PROFESORES DE ARQUITECTURA
LA ESTÉTICA FILOSÓFICA Y LA OBRA ARQUITECTÓNICA

Duración: 36 horas
12 semanas
3 horas por semana

Objetivo del curso

Propiciar el acercamiento de los profesores de arquitectura a la estética filosófica, para que mediante el conocimiento de esta disciplina, se logre una idea fundamentada sobre el carácter artístico de la arquitectura, en beneficio de la formulación teórica necesaria para la elaboración de los proyectos arquitectónicos que se desarrollan como parte de la enseñanza y aprendizaje de la arquitectura.

Modelo de trabajo

El trabajo se organizará mediante sesiones semanales de tres horas, haciendo un total de 36 horas, equivalentes a 12 semanas.

Los participantes realizarán la lectura de todos los textos programados y en cada sesión corresponderá a uno de ellos la exposición y resumen del tema que con antelación se eligió o se asignó, una vez expuesto, se abrirá la discusión en el grupo.

Se proporcionará copia de los documentos a revisar.

Formas de evaluación y creditación

Al final de cada una de las sesiones se hará una evaluación por parte de los integrantes del grupo, comentando sobre el desarrollo de la sesión, con la finalidad de revisar y corregir posibles errores.

Para la acreditación del curso, se registrará la asistencia la cual deberá ser de un mínimo del 75 % y al final cada uno de los participantes realizará a manera de conclusión un ensayo de aplicación de los conocimientos adquiridos, que aborde el problema sobre si la arquitectura es arte o no.

Programa

PRIMERA SESIÓN

Introducción al curso.

Explicación de los objetivos del curso, de la problemática a abordar, del programa, del modelo de trabajo, la forma de evaluación y de la acreditación.

Introducción a la estética filosófica, panorama general. Exposición `por la coordinación del curso.

Distribución de lecturas.

Las primeras ideas sobre el arte

SEGUNDA SESIÓN

La devaloración del arte en Platón.

Lo Bello como lo Bueno.

Platón, *Diálogos*, 1ª ed. México, UNAM. - SEP, 1921, (2ª reimpresión SEP, 1988) Fedro, Hippias Mayor y Fedón,
Platón, *La República*, 1ª ed., Biblioteca temática, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp 604. Capítulo X.

TERCERA SESIÓN

La mimesis en Aristóteles.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Edit. Bibliloteca Nueva, 2001, pp.134.

CUARTA SESIÓN.

La influencia y permanencia de Platón

Plotino, *Enéadas*, 1ª. ed., Buenos Aires, Edit. Losada, 2005, 223 p

San Agustín, *Confesiones*, 3ª. ed., Barcelona, Editorial Juventud, 2002, p. 334.

La estética como hoy la comprendemos

Origen de la estética moderna. Bamgaurten y Kant.

Exposición por la coordinación del curso.

QUINTA SESIÓN

La idea del juego y la belleza en Kant.

Kant Emanuel, *Crítica del juicio*, 7a. ed. México, Edit. Porrúa, 1999, pp. 209 - 400 (Colección Sepan cuantos... No. 246).

SEXTA SESIÓN

El Juego en Shiller

Schiller Friedrich, *Kallias*, 1a. ed. Barcelona, Edit. Antropos, 1990, pp. 3- 107.

Schiller Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 1a. ed. Barcelona, Edit. Antropos, 1990, pp. 110 - 381.

SÉPTIMA SESIÓN

El arte como experiencia de la humanidad.

Hégel, G. W. F., *Introducción a la estética*, 3a. ed. Barcelona, Edit. Península, 1979, pp.148.

El arte como óptica de la ciencia.

Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 1ª. ed. Madrid, Alianza Editorial, 2000, 298, pp.

OCTAVA SESIÓN

El arte desde la obra.

Heidegger Martín, “El origen de la obra de arte”, *Arte y poesía*, México, 1a. de., Fondo de Cultura Económica, 2001. 148 pp

NOVENA SESIÓN

El juego en Gadamer

Becerra P.B., *La obra arquitectónica comprendida como arte desde la estética filosófica de Hans Georg Gadamer*, Tesis de Doctorado.

DÉCIMA SESIÓN

El arte como el juego humano.

Becerra P.B., *La obra arquitectónica comprendida como arte desde la estética filosófica de Hans Georg Gadamer*, Tesis de Doctorado 2009, pp 96

CONCLUSIONES SOBRE LA ESTÉTICA DE LA ARQUITECTURA.

ONCEAVA SESIÓN

La arquitectura como arte. Conclusiones generales.

DOCEAVA SESIÓN

Entrega de trabajos y evaluación del curso.

BIBLIOGRAFÍA COMENTADA PARA ORIENTACIÓN DE LOS CURSOS
(ORDENADA SEGÚN SU ATENCIÓN)

Platón *Diálogos*, 1ª ed. México, UNAM. - SEP, 1921, (2ª reimpresión SEP, 1988)

Fedro o de la Belleza .

Comentario. Texto básico de lectura obligatoria, donde se expresan las ideas de Platón sobre la belleza, el amor, la poesía y los diferentes tipos de delirio que las originan así como los dioses que inspiran tales delirios.

Hippias Mayor

Comentario. Diálogo entre Platón y el personaje que da título al texto, donde se reflexiona sobre lo Bello en sí mismo, además se abordan los conceptos sobre lo útil, lo adhérente y lo placentero, conceptos que Kant retomará posteriormente para desarrollar su estética.

Fedón o del Alma.

Comentario. Texto complementario. Relato de Fedón sobre el último diálogo de Platón con alguno de sus discípulos en el momento anterior a su muerte. Habla sobre la supremacía del alma sobre el cuerpo, y éste último como prisión de ella y la muerte como su liberación.

Platón, *La República*, 1ª ed., Biblioteca temática, Madrid, Alianza Editorial, 2001, pp 604

Capítulo X.

Comentario. Capítulo de lectura complementaria, en el cual el filósofo argumenta ante Glaucón, las razones por las cuales la poesía debe desterrarse de la República devaluando al arte. Establece para el arte los conceptos sobre mimesis y apariencia que retomarán las estéticas posteriores.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Edit. Bibliloteca Nueva, 2001, pp.134.

Comentario. Lectura obligatoria. Texto de carácter prescriptivo sobre la tragedia; establece las diferencias con la epopeya, así como los elementos que la constituyen y su organización. De este análisis se pueden extraer algunos elementos para el arte en general, como: la mimesis, el reconocimiento, la metáfora y la catarsis.

Plotino, *Enéadas*, 1ª. ed., Buenos Aires, Edit. Losada, 2005, 223 p

Lógos I. Qué es el animal y qué es el hombre.

Comentario. Aborda al igual que Platon, el problema sobre el cuerpo y el alma, y a diferencia de éste, establece una unión más amable entre ambos, sin embargo, al final termina estableciendo la primacía del alma sobre el cuerpo.

Lógos VI. Sobre lo Bello.

Comentario. Analiza lo bello y percibe como su antítesis lo feo. Permanece al lado de Aristóteles al atribuir a los objetos características bellas propias y al sentido de la vista y del oído la capacidad de percibirla, sin embargo, y como platónico que es, el origen de la Belleza la atribuye a Dios y la hace idéntica con el Bien y estima que sólo las almas puras tendrán la facultad de apreciarla.

Kant Emanuel, *Crítica del juicio*, 7a. ed. México, Edit. Porrúa, 1999, pp. 209 - 400 (Colección Sepan cuantos... No. 246).

Libro primero. Analítica de lo bello.

Comentario. Lectura obligatoria. Representa la culminación del pensamiento platónico. Se puede considerar el primer planteamiento estético filosófico acabado visto desde el lado del sujeto. Contempla todos los conceptos de estéticas anteriores como lo útil, la mimesis, lo aparente, el juego, lo placentero, lo bueno y lo bello y añade algunos otros como el gusto, lo agradable, el interés,

la satisfacción tomando como base todos estos conceptos, define la belleza en cuatro momentos.

Schiller Friedrich, *Kallias*, 1a. ed. Barcelona, Edit. Antropos, 1990, pp. 3- 107.

Comentario. Lectura obligatoria. Sus ideas sobre el arte las expresa en cinco cartas dirigidas a Gottfried Corner, su propósito es derivar la universalidad de lo bello a partir del objeto. Mediando entre el sujeto y el objeto hace depender la Belleza de la razón práctica y no de la teórica como Kant., opone también la idea de belleza como libertad en la apariencia. Una vez definida la belleza universal, destaca otro tipo de belleza, belleza en el arte, donde aparecen algunas ideas con carácter prescriptivo.

Hégel, G. W. F., *Introducción a la estética*, 3a. ed. Barcelona, Edit. Península, 1979, pp.148.

Comentario. Lectura obligatoria. Hace una revisión de las principales ideas de las estéticas anteriores, argumenta en contra de lo bello artístico y lo bello natural, del objetivo del arte como imitación de la naturaleza, de la función moralizadora y redentora de la sociedad, de las teorías del gusto, de la consecución de la belleza como finalidad del arte, a lo cual opone la idea del arte como la manifestación y el reconocimiento del espíritu y a la verdad como su objetivo final.

Heidegger Martín, El origen de la obra de arte, *Arte y poesía*, México, 1a. de., Fondo de Cultura Económica, 2001. 148 pp

Comentario. Lectura obligatoria. Se pregunta por el origen de la obra de arte, por el arte y por el artista. En la búsqueda de la respuesta se remite a “la cosa en si” para describir lo “cósico” de la obra de arte, en esta vía, analiza la relación materia- forma – estructura y el ser útil, para después definir “el ser

del útil” para encontrar que en la obra de arte se devela la verdad del ente, la esencia general de las cosas.

Becerra P.B., *La obra arquitectónica comprendida como arte desde la estética filosófica de Hans Georg Gadamer*, Tesis de Doctoral.

Introducción.

Comentario. Lectura obligatoria. Se exponen los problemas existentes para definir a la arquitectura como arte, justificando la investigación desarrollada.

Primera parte

Comentario. Lectura obligatoria. Consta de dos apartados, en el primero se explica la idea de juego en general de la que parte el filósofo para llegar a definir el arte. En el segundo se expone la translación que el pensador hace del juego en general al arte, a lo que él llama el juego humano como obra de arte.

Segunda parte.

Comentario. Lectura obligatoria. En ocho capítulos se hace la translación a la obra arquitectónica, de los conceptos gadamerianos sobre el arte.

González Valerio Ma. Antonia, *El arte develado*, 1ª. Ed. México, Ed. Herder, 2005. pp. 170.

Comentario. Lectura complementaria. La autora interpreta en este texto de lectura fácil, las ideas estéticas y hermenéuticas de Gadamer, logrando un equilibrio entre ambas y no una subsunción de una a otra, además se expone de manera clara una comparación ente la estética hegeliana y la gadameriana, teniendo como fin establecer el modo de ser de la obra de arte.

Gadamer H.G. *La actualidad de lo bello*, 2a. de. Barcelona, Edit. Paidós, 2001. pp 124

Comentario Lectura complementaria. Ante el desarraigo del artista de la sociedad acaecida en el siglo XIX, Gadamer explora sobre la justificación del arte, reinterpreta los conceptos estéticos tradicionales como el símbolo, el juego, y la fiesta, tratando de establecer un vínculo entre el arte antiguo y el moderno.

Gadamer Hans-Georg, *Verdad y método, Vol. I*, 9a. ed., Salamanca España, Ediciones Sigueme, 2001, pp. 697.

I La superación de la dimensión estética.

1. Significación de la tradición humanística para las ciencias del espíritu.

Comentario. Lectura complementaria. En este apartado, el filósofo antepone al método de las ciencias naturales adoptado por la filosofía clásica, los conceptos de *formación*, y *sensus communis*.

2. Subjetivación de la estética por la crítica kantiana.

Comentario. Lectura complementaria. Somete a juicio las ideas estéticas kantianas del gusto, la belleza libre y la adherente, el ideal de belleza, la idea del genio y su relación con el gusto, así como el concepto de vivencia y la del arte vivencial,

3. Recuperación de la pregunta por la verdad en el arte.

Comentario. Lectura complementaria. Una vez demostrada la inoperancia en el uso del método de las ciencias naturales en la filosofía y demostrado la inconsistencia de los planteamientos estéticos kantianos, se propone en este apartado recuperar la verdad como finalidad del arte a partir de una crítica de la conciencia estética

II La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico.

4. El juego como hilo conductor de la explicación ontológica.

Comentario. Lectura complementaria. En este apartado Gadamer desarrolla su planteamiento estético. Toma como base el concepto de juego en general, lo analiza y traslada sus características al arte, define las condiciones del arte como un juego y lo sustenta como el juego humano.

CURSO OPTATIVO PARA ESTUDIANTES DE LA LICENCIATURA EN ARQUITECTURA
LA ESTÉTICA FILOSÓFICA Y LA OBRA ARQUITECTÓNICA

Duración : 16 semanas
2 horas por semana

Total: 32 horas.

No. de créditos: 4

Objetivo

Introducir a los estudiantes al estudio de la estética filosófica, con la intención de proporcionarles una herramienta teórica que clarifique el carácter artístico de la obra arquitectónica, y que les permita en su etapa formativa, leer y analizar los edificios bajo los principios de esta disciplina, así como elaborar los fundamentos teóricos de los proyectos que desarrolla en su proceso formativo.

Forma de trabajo

EVALUACIÓN.

Para acreditar el curso se tendrá en cuenta la asistencia, la cual nunca será menor al 75 %. Así como el cumplimiento con las tareas encomendadas

PRIMERA SESIÓN

Explicación de los objetivos, la forma de trabajo la de acreditación y el modelo de evaluación del curso.

Introducción al curso: La importancia de la teoría en el hacer arquitectónico.
Desviaciones de la teoría en la enseñanza de la arquitectura.

SEGUNDA SESIÓN

Problemas de la teoría de la arquitectura para la definición de la arquitectura como arte.

LAS PRIMERAS IDEAS SOBRE EL ARTE

TERCERA SESIÓN

La copia como devaluación del arte en Platón.

La idea de belleza en Platón

CUARTA SESIÓN

La mimesis en Aristóteles.

QUINTA SESIÓN

Predominio y permanencia de las ideas de Platón, Plotino y San Agustín.

LA ESTÉTICA COMO HOY LA COMPRENDEMOS

SEXTA SESIÓN

Baumgarten y el concepto de estética.

SÉPTIMA Y OCTAVA SESIÓN

La idea de belleza y del juego en Kant.

NOVENA SESIÓN

El carácter del arte como reformador de la sociedad en Shiller

DÉCIMA SESIÓN

El arte como el reconocimiento del espíritu en Hegel

DÉCIMO PRIMERA SESIÓN

La muerte de la razón y el florecimiento de las pasiones en Nietzsche

LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

DÉCIMO SEGUNDA SESIÓN

El arte como revelación de la existencia del ser en Heidegger

DÉCIMO TERCERA SESIÓN

La idea del juego en Gadamer

DÉCIMO CUARTA SESIÓN

El arte como el juego humano en Gadamer

DÉCIMO QUINTA SESIÓN

Estética y arquitectura.

DÉCIMO SEXTA SESIÓN

Conclusiones

Evaluación del curso y entrega de calificaciones.

Bibliografia

Adorno Theodor W. *Teoría estética*, Edit. Taurus, pp 479.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Edit. Bibliloteca Nueva, 2001, pp.134.

Bachelard Gastón, *La poética del espacio*, 2a. ed. México, edit. Fondo de Cultura, 2001, pp.281, (Colección Breviarios...No. 183).

Baumgarten A. G. y otros, *Belleza y verdad*, 1ª. ed., España, Alba Editorial, 1999, p. p. 301.

Baudrillard Jean, Jean Nouvel, *Los objetos singulares, Arquitectura y filosofía*, 1a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp.126.

Dávila J. M., Rebeca Trejo, *Qué es belleza en arquitectura*, 1a. ed., México, Fed. Edit. Mex., 2002, pp. 73.

Fernández Alva A., *La metrópoli vacía*, 1a. ed., Barcelona, Edit. Antropos, 1990, pp.206.

Fernández Alva A., *Esplendor y Fragmento*, 1a. ed., Madrid, Edit. Biblioteca nueva, , 1997, pp.158.

Ferrándiz Gabriel Javier, *Apolo y Dionisos, El temperamento de la arquitectura moderna*, Bogotá Colombia, Edit. Alfaomega, p.p. 116.

Gadamer Hans-Georg, *Verdad y método, Vol. I*, 9a. ed., Salamanca España, Ediciones Sigueme, 2001, pp. 697.

Gadamer H.G. *La actualidad de lo bello*, 2a. de. Barcelona, Edit. Paidós, 2001. pp 124

Gadamer H. G., *Estética y Hermenéutica*, 2ª. Ed., Madrid, Ed. Tecnos 1998, 315 pp.

González Valerio Ma. Antonia, *El arte develado*, 1ª. Ed. México, Ed. Herder, 2005.
pp. 170.

Godin Jean, *Introducción a Gadamer*, 2ª. Ed., España, ed, Herder, 2003. pp 248.

Hégel, G. W. F., *Introducción a la estética*, 3a. ed. Barcelona, Edit. Península, 1979,
pp.148.

Hégel, G. W. F., *La arquitectura*, 1a. ed. Barcelona, Edit. Kairós, 1981, pp.148.

Heidegger Martín, “El origen de la obra de arte”, *Arte y poesía*, México, 1a. de., Fondo
de Cultura Económica, 2001. 148 pp

Ibelings Hans, *Supermodernismo*, 1a. ed., Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1998, pp
144.

Kant Emanuel, *Crítica del juicio*, 7a. ed. México, Edit. Porrúa, 1999, pp. 209 - 400
(Colección Sepan cuantos... No. 246).

Leach Neil, *La an-estética de la arquitectura*, 1a. ed. Barcelona, Edit. Gustavo Gili,
2001, pp.155.

“La enseñanza de la arquitectura en México en el Siglo XX, Alva Martínez Ernesto.”
INBA : *Cuadernos de Arquitectura y conservación del Patrimonio Histórico. No. 26, 27,*
(México 1983) PP. 47 - 165.

Masiero Roberto, *Estética de la arquitectura*, 2ª. Ed., Madrid, La balsa de la medusa,
1999, p.115

Montaner Josep Ma., *La modernidad superada*, 3a. ed., Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1999, pp. 236.

Montaner Josep Maria, *Las formas del siglo XX*, 1a.ed. Barcelona, edit. Gustavo Gili, 2002, pp 263.

Norberg-Schulz Christian, *Intenciones en arquitectura*, 3ª. ed., Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 2001, p.p. 240.

Palmier, Jean Michel, *Hegel*, (2a. ede.) México, Fondo de Cultura Económica, 1986. 118 pp.

Pevsner Nikolaus, *Pioneros del diseño moderno*, 3ª. ed., Buenos Aires Argentina, Edit. Infinito, 1972, pp.270.

Pláticas sobre arquitectura, Varios, *Raíces No.1*, México., UAM – UNAM, 2001, pp. 137.

Plotino, *Enéadas*, 1ª. ed., Buenos Aires, Edit. Losada, 2005, 223 p

Portoghesi Paólo, *El angel de la historia*, 1a. ed. Madrid, Edit. Blume, 1985, pp. 277.

Potoghesi Paólo, *Después de la arquitectura moderna*, 1a. ed., Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 1981, pp. 305.

“*Pláticas sobre arquitectura*”, Varios, *Raíces*, No. 1, México, UAM, 2001, pp.137.

San Agustín, *Confesiones*, 3ª. ed., Barcelona, Editorial Juventud, 2002, p. 334.

“*Sobre la arquitectura y su enseñanza en México en la década de los cuarentas.*” Benlliure José Luis. INBA : *Cuadernos de Arquitectura y conservación del Patrimonio Histórico. No. 26, 27*, (México 1983) PP. 9 - 46.

Villagrán García J. *Teoría de la arquitectura*, 2a. ed. México, INBA, 1984. 148 p.

Ruskin John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, 2a. ed., México, Ediciones Coyoacán, 1996, pp 197.

Schiller Friedrich, *Kallias*, 1a. ed. Barcelona, Edit. Antropos, 1990, pp. 3- 107.

Schiller Friedrich, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, 1a. ed. Barcelona, Edit. Antropos, 1990, pp. 110 - 381.

Tudela Fernando, *Conocimiento y diseño*, México, UAM, 1985, pp. 139.

Válery Pául, *Eupalinos o el arquitecto*, 4a. ed. México, UNAM, 2002, pp. 96.

Villagrán García José, *Teoría de la arquitectura*, 2ª. ed. México, Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico. 1980, 148 p.

Vitrubio Marco Lucio, *Los diez libros de arquitectura*, Libro Primero, Barcelona, Obras maestras, 19

Yates Steve, *Poéticas del espacio*, 1a. ed., Barcelona, Edit. Gustavo Gili, 2002, pp.311.

Zevi Bruno, *Saber ver la arquitectura*, 3ª. ed., Barcelona, Ed. Apóstrofe S. L., 2004, p.p. 222.