



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

# APROXIMACIÓN AL CONOCIMIENTO DE LAS IMÁGENES EN EL ÁMBITO ARQUITECTÓNICO

## UNA TEORIZACIÓN DE SU COMPLEJIDAD FUNCIONAL PARA EL DISEÑO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE DOCTORA EN ARQUITECTURA  
PRESENTA:

**Mtra. María Lorena Victoria Pérez Gómez**

**TUTOR PRINCIPAL**

**Dr. Adrián Baltierra Magaña**

Facultad de Arquitectura, UNAM

**MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR**

**Dr. Miguel Hierro Gómez**

Centro de Investigaciones en Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, UNAM

**Dr. Víctor Fernando Zamora Águila**

Facultad de Artes y Diseño, UNAM

cdmx diciembre 2021



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.

Entidades participantes en el Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura de la UNAM:



Facultad de  
Arquitectura



FES Aragón



Instituto de  
Investigaciones  
Históricas



## **MIEMBROS DEL SÍNODO**

**Dra. Lucía Gabriela Santa Ana Lozada**

Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, UNAM

**Dr. Héctor Alain Allier Avendaño**

Facultad de Arquitectura, UNAM



# 1. INTRODUCCIÓN: UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES PARA APOYAR LA TEORIZACIÓN DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO ..... 9

- 1.1. ORIGEN: Una noción de diseño arquitectónico y algunas cuestiones acerca de las imágenes . 11
  - 1.1.1. Cuestiones desde la práctica docente ..... 11
  - 1.1.2. Cuestiones desde la práctica profesional ..... 13
  - 1.1.3. Cuestiones desde el ámbito de la investigación ..... 15
  - 1.1.2. Tres componentes de la problemática de investigación ..... 19
- 1.2. ESTADO DEL CONOCIMIENTO: el estudio de las imágenes en relación con el campo de acción de la arquitectura y del diseño arquitectónico ..... 22
  - 1.2.1. El estudio general de las imágenes ..... 22
  - 1.2.2. El estudio particular de las imágenes en relación con el ámbito arquitectónico ..... 27
  - 1.2.3. El estudio específico de las imágenes en relación con el diseño arquitectónico ..... 32
- 1.3. PROBLEMA. ¿Cómo influye el estudio especializado de las imágenes en el entendimiento del diseño arquitectónico? ..... 33
- 1.4. PROPÓSITO Y OBJETIVOS. Contribuir con la teorización del diseño arquitectónico ..... 35
- 1.5. PERTINENCIA. Revisar el entendimiento del diseño arquitectónico desde una perspectiva crítica de las imágenes ..... 35

## 2. LA DIMENSIÓN INDIVIDUAL DEL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES ..... 37

- 2.1. Seis perspectivas de estudio de la dimensión individual de las imágenes ..... 38
  - 2.1.1. Perspectiva mediática: las imágenes como ideas esenciales e individuales ..... 39
  - 2.1.2. Perspectiva epistemológica: las imágenes como fenómenos de conciencia y mediadoras del conocimiento individual ..... 46
  - 2.1.3. Perspectiva dualista: las imágenes como impresiones mentales desde estímulos materiales ..... 49
  - 2.1.4. Perspectiva semiótica: las imágenes como signos observables ..... 54
  - 2.1.5. Perspectiva institucional: las imágenes como objeto de investigación diverso ..... 61
  - 2.1.6. Perspectiva factual: las imágenes como modelo integral de realidad ..... 65
- 2.2. Reflexiones acerca de la dimensión individual de las imágenes y la experiencia del diseñador ..... 77

### 3. LA DIMENSIÓN SOCIAL DEL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES ..... 81

#### 3.1. Tres perspectivas de estudio de la dimensión social de las imágenes ..... 83

3.1.1. Perspectiva antropológica: las imágenes como conciencia de acción y producción cultural ..... 84

3.1.2. Perspectiva etnográfica: las imágenes como productos que integran la interacción colectiva ..... 89

3.1.3. Perspectiva etnosociológica: las imágenes como redes de representaciones individuales y sociales situadas ..... 98

#### 3.2. Reflexiones acerca de la dimensión social de las imágenes y la actividad del diseño arquitectónico ..... 111

### 4. ANÁLISIS DE CASOS DESDE LA DIMENSIÓN INDIVIDUAL Y SOCIAL DEL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES ..... 113

#### 4.1. CASO 1: Un arquitecto-diseñador anclado desde la dimensión individual de estudio de las imágenes ..... 115

4.1.1. Análisis desde la perspectiva mediática (las imágenes como ideas esenciales e individuales) ..... 116

4.1.2. Análisis desde la perspectiva epistemológica (las imágenes como mediadoras del conocimiento individual) ..... 118

4.1.3. Análisis desde la perspectiva dualista (las imágenes como impresiones mentales desde estímulos materiales). ..... 120

4.1.4. Análisis desde la perspectiva semiótica (las imágenes como signos observables) ..... 121

4.1.5. Análisis desde la perspectiva institucional (las imágenes como objeto de investigación diverso). ..... 123

4.1.6. Análisis desde la perspectiva factual (las imágenes como modelo integral de realidad).. 125

#### 4.2. CASO 2: Un despacho particular analizado desde la dimensión social de estudio de las imágenes ..... 128

4.2.1. Análisis desde la perspectiva antropológica (las imágenes como conciencia de acción y producción cultural) ..... 129

4.2.2. Análisis desde la perspectiva etnográfica (las imágenes como productos que integran la interacción colectiva) ..... 135

4.2.3. Análisis desde la perspectiva etnosociológica (las imágenes como red de representaciones individuales y sociales situadas). ..... 147

4.3. Reflexiones desde los análisis de casos para revisar la influencia del estudio de las imágenes en el estudio del diseño arquitectónico .....	170
<b>5. UNA CRÍTICA AL ENTENDIMIENTO DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO COMO CUALIDAD DESDE LAS DOS DIMENSIONES DE ESTUDIO DE LAS IMÁGENES .....</b>	<b>175</b>
5.1. Crítica al entendimiento simple del arquitecto-diseñador desde la dimensión individual de estudio de las imágenes.....	177
5.2. Crítica el entendimiento simple de la actividad de diseño arquitectónico desde la dimensión social de estudio de las imágenes .....	183
5.3. Aportaciones al entendimiento de la complejidad funcional de las imágenes en la actividad del diseño arquitectónico .....	193
5.3.1. Influencia epistemológica en el entendimiento del diseño arquitectónico.....	193
5.3.2. Influencia teórica en el entendimiento del diseño arquitectónico .....	198
5.3.3. Influencia metodológica en el entendimiento del diseño arquitectónico.....	206
<b>6. EL SISTEMA DE LAS IMÁGENES: UNA PROPUESTA PARA LA TEORIZACIÓN DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO .....</b>	<b>211</b>
6.1. El sistema de las imágenes y su complejidad funcional en la actividad del diseño arquitectónico .....	213
6.1.1. El sistema de las imágenes: reconocimiento de las redes productivas que soportan la actividad del diseño arquitectónico.....	221
6.1.1.1. El sistema de las imágenes humanizadas .....	223
6.1.2. Funciones identificadas con el sistema de las imágenes humanizadas en la actividad de diseño arquitectónico .....	225
6.2. Reflexiones finales sobre las implicaciones del sistema de las imágenes humanizadas para la teorización de la actividad de diseño arquitectónico .....	228



<b>APOYO DOCUMENTAL .....</b>	<b>233</b>
<b>ILUSTRACIONES .....</b>	<b>243</b>
<b>TABLAS .....</b>	<b>249</b>
<b>ANEXO 1. Referencias acerca de las imágenes agrupadas por enfoque.....</b>	<b>251</b>
<b>ANEXO 2. Mapas y diagramas .....</b>	<b>256</b>

## 1. INTRODUCCIÓN: UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES PARA APOYAR LA TEORIZACIÓN DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO





---

## 1.1. ORIGEN: Una noción de diseño arquitectónico y algunas cuestiones acerca de las imágenes

---

Cuando se habla de **diseño arquitectónico** se suele entenderlo como **una cualidad que tenemos las y los arquitectos que queda plasmada en los planos, los renders** y, una vez que se construye, se vive al estar dentro y fuera de las edificaciones.

Aunque esta noción es muy aceptada en medios y en las propias escuelas y despachos de arquitectura, al revisar mi relación con todo ello, me doy cuenta de que hay tres contextos que me llevaron a plantear una problemática que esto implica en el ámbito arquitectónico.

Estos tres contextos son los de la práctica docente, el ejercicio profesional y la investigación del propio diseño, desde los cuales me he apoyado para deambular por esta aventura del doctorado; a continuación, relato algunos acontecimientos que me llevaron al interés temático por estas relaciones y a varias preguntas que después me permitieron problematizar la complejidad funcional que implica su estudio más allá de nuestras creencias, saberes y conocimientos básicos (Villoro, 2008).

### 1.1.1. Cuestiones desde la práctica docente

---

En este contexto, debido a la confianza con que los profesores de arquitectura y algunas carreras similares que se apoyan y se reconocen por trabajar muchísimo con "lo visual", una primera duda que me llevó a revisar la noción de imagen, nace en el aula, en esos procesos de formación que enfrentan nuestros estudiantes, pues no se les aclara a qué nos referimos con esta palabra que parece sencilla de entender y que la ocupamos a diario para referirnos a anuncios, fotos, paisajes, pinturas, entre muchas otras cosas.

En mi trabajo docente en varias instituciones, tanto públicas como privadas, he podido confirmar que yo misma quedé con muchas dudas acerca de mi propia formación acerca de este asunto, pero también que eso sigue ocurriendo, pues al observar cómo los estudiantes y profesores tenemos un acercamiento a las prácticas de "proyecto", parece que se entiende que al diseñar lo importante son los dibujos o a las maquetas o los renders, no importando mucho si se ofrecen teorías acerca de ¿cómo

se producen?, ni tampoco de si todo esto se limita a las que son impresas o elaboradas sobre papel o en un programa de computadora en la pantalla.

Lo que me llevaba una y otra vez a preguntar si **¿necesitamos explicar cómo y por qué usamos imágenes? O, ¿qué hay detrás de los complejos procesos que cada uno de nosotros experimentamos a la hora de imaginar, prever, soñar o desear que nuestra intención “se haga realidad”?**

He notado constantemente que nuestros estudiantes confían en que su trabajo consiste en pasar “de las ideas a los proyectos” o que, al acercarse a libros de consulta o revistas y páginas de internet que presentan lo más novedoso del ámbito, creen que sólo hay un paso “de las ideas del arquitecto a la obra”, como si fuera un acto mágico y sobre todo un acto que sólo entiende quien “es bueno” para eso.

Esto muchas veces termina en una notoria frustración o desesperación ante la falta de una claridad y confianza en saber qué y cómo además de con qué realizan su trabajo mientras están aprendiendo a diseñar y proyectar.

Y luego tenemos que, entre docentes, hay muy pocos que cuentan con un apoyo teórico para poder explicar esta pequeña parte del trabajo que supuestamente nos caracteriza como arquitectas y arquitectos: dibujar, lo que me parecía importante empezar a revisar con más detenimiento y comenzar a diferenciar y profundizar desde una perspectiva de investigación.

Otra pregunta que tenía al principio de este trabajo era **¿cómo confiar en que las “ideas” se pueden traducir en dibujos sobre papel o en la pantalla?**, pues eso es lo que se dice y se cree que sucede al diseñar, incluso los estudiantes más novatos llegan a la carrera de arquitectura, arquitectura de interiores, diseño industrial y otras afines creyendo que eso es lo que aprenderán a hacer mejor, a un nivel más profesional.

Lo que me llevaba a otra cuestión: **¿desde cuál marco de referencia le explicamos a los estudiantes cómo sucedería esto o cómo y por qué estamos tan seguros de ello?**, por lo que uno de los puntos que sería revisado más adelante es este, para reconocer que quizá hay más implicaciones en las

convenciones y en la naturaleza de los “métodos” de trabajo que se cree ocupar en el diseño arquitectónico (Bashier, 2014, pág. 424).

Por eso, antes de iniciar la investigación, me dediqué a revisar un poco acerca de la graficación en arquitectura, encontrando autores que clasificaban los tipos de dibujos que desde hace muchas décadas elaboramos para el trabajo escolar y profesional (Lockard, Design Drawing. 2000 Edition, 2001), pero que no me explicaban asuntos acerca de cómo enseñamos con imágenes o cómo producimos imágenes al diseñar, tan sólo se acepta que este es nuestro trabajo principal y hasta nuestro lenguaje (Ching, 1993).

Estas preguntas y algunas reflexiones que iban surgiendo con el paso de los años en mi trabajo docente se sumaban a otras cuestiones que parecían coincidir con algunas experiencias profesionales.

### 1.1.2. Cuestiones desde la práctica profesional

---

En mi práctica profesional también se presentaron diferentes momentos en que me hacía preguntas que no sabía que se iban a reunir con este trabajo, ya sea por haber leído acerca de las imágenes y las ideas desde una perspectiva que retoma la experiencia vivencial en autores como (Berger, 2010) o de autores que lo han planteado como práctica artística vinculada al acto de caminar (Careri, 2002), algo estrechamente ligado al paisaje urbano o natural.

Desde estas referencias en mi trabajo profesional siempre tenía la impresión de que esto era importante para comprender el sentido de nuestro trabajo en arquitectura y que era necesario estudiar el asunto de la experiencia humana (Pérez Gómez L. , Reflexiones sobre la experiencia y el diseño arquitectónico, 2014); lo que me hacía preguntarme **¿cómo construye cada uno sus recuerdos acerca de los lugares?, ¿con imágenes?**

Pero entonces, en el ámbito arquitectónico, **¿cómo le hacemos las y los diseñadores para guardar esas imágenes y luego utilizarlas en nuestro trabajo en el restirador o en la computadora? ¿Cómo podemos tomar ventaja o facilitar nuestro trabajo?**

Estas preguntas, aunque me parecían válidas, tenían una cualidad que ahora puedo entender mejor: eran parte del paradigma que empezaba a notar que es el que domina en nuestro entendimiento del

diseño arquitectónico (que es una asunto gráfico o un asunto meramente estético), pues al proyectar lo que va a suceder con un edificio o una parte del entorno urbano, creemos que su esencia o fuente es una idea, algo que nace en nuestra mente y como esto lo reafirmamos una y otra vez mientras nos formamos o mientras socializamos para poder ejercer nuestro trabajo, entonces uno llega a creer que esto surge así, desde una primera impresión y que puede dibujarse o moldearse.

Al suponer que todo esto ocurre en nuestra cabeza (o mente) y tener una postura aprendida de que esto es como un poder individual, entonces creo que así es como llegamos a aprender que así “nace” la arquitectura, viendo cosas, visitando sitios o reuniendo colecciones de detalles y de recuerdos que fácilmente (los que son duchos) logran traspasar a un plano material y de ahí a una experiencia nueva. Sin embargo, esto también lleva a la pregunta de **¿cómo explicarlo con mayor cuidado a nuestros propios colegas del despacho o a los clientes, pues ellos tanto como nosotros quizá creen lo mismo?** Tal vez ni siquiera lo duden.

Lo que me llevó a intentar encontrar alguna explicación sobre cómo se ha estudiado la producción ya no de lo gráfico sino de las imágenes en arquitectura y resultó que en nuestro ámbito no era sencillo localizar referencias claras pues poco a poco intuía que quizá no se estaban haciendo esta misma pregunta o unas similares, algo que me hacía cada vez más ruido respecto de su posible problematización.

Como no era suficiente conformarme y aceptar estos supuestos con los que no encontraba otras opciones, decidí buscar textos acerca del supuesto de las ideas como fuente de la producción del diseño arquitectónico y esto me permitiría encontrar algunas referencias que las ponían en relación con las imágenes, sobre todo en el ámbito filosófico, apoyando las primeras preguntas que ya no eran mera intuición o con las que no tenía afinidad antes.

Todo esto puso en crisis la noción o entendimiento básico de que las imágenes que “elaboramos” al diseñar permiten observar directamente nuestras ideas, ya sea un dibujo, un plano, un render, una maqueta o hasta en un recorrido virtual, y que me hacían pensar en que quizá no sólo era un reto superar las creencias acerca de nuestro trabajo sino diferenciar entre ideas e imágenes y, más

importante **¿cómo diferenciarlas en el ámbito de entendimiento y teorización del diseño arquitectónico?**

Por eso empecé a plantear que quizá este asunto requería de cuestionar en cada caso **¿cómo se producen?, ¿cómo se manejan?, ¿cómo se usan o cómo se valoran en nuestro ámbito? ¿cómo sucede su experiencia? ¿qué apoya su participación en nuestro trabajo?** Etcétera.

Y al revisar otros documentos, empezarme a preocupar por **¿cómo se teoriza sobre ellas? ¿Hay diferentes aproximaciones a las imágenes en otros ámbitos y en el arquitectónico? ¿Quiénes lo han estudiado y desde que puntos de vista y campos de conocimiento?**

Para ese momento ya me afectaba demasiado pensar que las imágenes eran algo diferente de "las ideas", pues consideré que en la práctica profesional se dice que lo que vale son las primeras, aunque se nota que lo que se presenta ante un cliente son las segundas, si las entendemos sólo como la producción gráfica.

De lo que no hay duda en cualquiera de estas dos creencias es que son "del autor o autora"; pero ¿será cierto?

Como gremio parece que hemos privilegiado esa apariencia de los dibujos, por ejemplo y por eso se les da mucha importancia, pues contienen "las ideas", algo que aceptamos desde que somos estudiantes, cancelando la oportunidad de revisarlo críticamente.

En general, el encuentro con autores de otros ámbitos y la reflexión constante del trabajo profesional se sumaba a la decisión de no quedarme en ese punto y de contar con más y mejores elementos para la problematización del interés temático acerca de las imágenes y el diseño arquitectónico.

### **1.1.3. Cuestiones desde el ámbito de la investigación**

---

Al haber participado varios años en mi trabajo docente tanto en instituciones públicas como privadas de arquitectura a nivel superior, me he encontrado con otros elementos que he tenido que considerar y retomar para el presente trabajo desde la perspectiva de la investigación.



Uno de ellos es mi participación en el seminario "Las condiciones del diseño como campo de conocimiento" (Allier & Pérez Gómez, 2015), impartido en el Programa de Maestría y Doctorado en la UNAM, en el cual ha sido posible identificar varios elementos que condicionan al campo, pero también a mi interés temático, a través de diferentes cuestionamientos que dieron continuidad a lo que revisé durante mis estudios de maestría.

Algunos de estos elementos me llevaron a otro nivel de preguntas que poco a poco se han afinado y que se alejan de las que había planteado desde mi experiencia docente o profesional, debido a la relación que guardan los autores con diferentes condiciones de los procesos investigativos que tienen lugar en este y otros campos y territorios disciplinarios (Padrón Guillén, 2001).

Por ejemplo, en el texto que se titula *El diseño gráfico y su enseñanza*, del diseñador e investigador argentino Raúl Belluccia, se propone definir al diseño como el "nombre de un oficio o especialidad cuyo fin consiste en definir, antes de su elaboración, las características finales de un producto para que cumpla con unos objetivos determinados" (Belluccia, 2007, p. 11), curiosamente, sin mencionar a las imágenes o a las ideas.

Esto me parece curioso porque si consideramos que en nuestra profesión disponemos de distintos medios (entre dibujos, modelos a escala, entre otros) para acercarnos a proponer cómo será el edificio o una de sus partes interiores, el costo, los materiales que se requieren, la mano de obra, etcétera y todo esto antes de que se lleve a cabo su construcción, entonces sería necesario aclarar cómo se entrelaza con el entendimiento del proyecto arquitectónico como una formación, fijación y comunicación de la llamada "imagen arquitectónica" (Gregotti, 1972, p. 25).

Además, surge la pregunta de **¿qué papel juegan esas imágenes dentro de ese proceso que parece ir más allá por todas las implicaciones sociales, económicas, políticas y de otros tipos?**, pues son parte de las condicionantes del ámbito donde todo esto ocurre.

Si juntamos la propuesta acerca de considerar al diseño ya no una cualidad sino un oficio o especialidad (Belluccia, 2007) con la que propone que el producto de este sea las imágenes del

proyecto arquitectónico (Gregotti, 1972), entonces nos alejamos mucho más de entender al diseño arquitectónico como un simple salto de fe entre una "idea genial" y el edificio construido.

Otra cuestión que surgió desde este campo de conocimiento es la relacionada con la falta de una claridad teórica desde todas estas consideraciones acerca de las imágenes, y que me llevó a plantear que debía conocer mejor sobre los procesos cognitivos, aptitudinales, materiales y sociales que pueden estar influyendo en la consideración del propio diseñador como sujeto que aprende, trabaja e investiga para su propio entendimiento.

Hasta ese punto sólo consideraba que debía reconocer las características del campo productivo de lo arquitectónico y ampliar la perspectiva acerca de las imágenes en ello porque se hacía más evidente al avanzar que las versiones más comunes de estos dos asuntos excluían las múltiples y diversas relaciones humanas que condicionan esta y otras prácticas en el mundo actualmente.

También me di cuenta de que al comenzar a revisar con mayor detalle la literatura que aportaban diferentes ámbitos como el de tipo filosófico, de la historia del arte, del diseño gráfico, industrial y arquitectónico, así como de otros campos como la psicología o la semiótica, en realidad se agrandaba esa exclusión respecto de lo que estuvo presente en mi formación y que aún sigue siendo parte de la formación tanto de profesionistas como de investigadores.

Así supe que era necesario revisar mis primeras cuestiones desde otros puntos de vista y desde otras disciplinas y problemáticas que ya han sido tratadas con mejores herramientas y bagajes, especialmente porque como arquitectos parece que no contamos con todos estos elementos, lo que nos impide explicar cómo y qué papel juegan las imágenes en nuestra labor.

También me cuestioné, con estas primeras notas y preguntas desde el campo de su investigación **¿qué tanto podría influir lo simbólico, los valores y las relaciones de sentido que se dan entre sujetos ya sean estudiantes y profesores en el aula o profesionistas similares o diferentes en los despachos?**

Es decir, que la pregunta me parecía no sólo tener que ver con las personas en el ámbito general sino en el propio gremio y para saber si ¿estamos conscientes de que nuestro entendimiento de las

imágenes no es muy crítico que digamos y menos acerca de cómo ocurren los procesos de producción donde son posibles y parece que nos apoyan mucho a nosotras y nosotros?

Esto me llevó a romper con un primer momento y enfoque que sólo me dejaba fijarme en la producción gráfica y que llevó a una mayor amplitud para problematizar este asunto tan complejo y actualizarlo en este campo de conocimiento mediante tres tipos de motivos.

Hasta aquí se consideraban tres principales grupos de cuestiones para plantear el esquema inicial del trabajo:

- Cuestiones sobre la producción gráfica desde mi experiencia docente, donde identificaba un entendimiento dominante de las imágenes como evidencia del trabajo escolar que se asocia mucho con “las ideas” (que llamaba en ese momento “el mundo material”).
- Cuestiones sobre el desarrollo y la experiencia cognitiva desde mi preocupación docente y los estudios de maestría, lo que implicaba entender el papel de la experiencia humana en general con imágenes (o el mundo mental).
- Cuestiones antes no consideradas sobre la parte social que sugería mi reflexión sobre la experiencia profesional, pues era de lo que más intuía que podría faltar por considerar desde los dos motivos anteriores (el mundo social).

Estos tres motivos le daban sentido a lo que había quedado abierto en mis estudios de maestría acerca del enfoque en la compleja experiencia fenomenológica que tienen las y los diseñadores en el ámbito arquitectónico (Pérez Gómez L. , 2014), pero que no había profundizado en la relación entre las imágenes y lo gráfico.

Con ayuda de algunos documentos revisados -tanto en español como en inglés-, confirmaba también que a los productos gráficos se les da suma importancia o valor en el ámbito arquitectónico y mediático pues se considera uno de los factores que más representa nuestro trabajo profesional, si consideramos:

*“cuando se tiene la oportunidad de presenciar la exposición de algún arquitecto uno llega a tener muy variadas impresiones sobre lo que escucha, una de ellas es que al final de lo expuesto, no se llega a observar con claridad que es aquello que orienta las decisiones del proyecto arquitectónico, es decir, cual es el sentido sobre el que se basa el hacer que define la configuración de la forma de una edificación” (Hierro Gómez & Baltierra Magaña, pág. 1).*

De ahí surgirían cuestiones más meditadas, las cuales ya me permitían empezar a urdir la problematización principal (Sánchez Puentes, 1993) y, que resultaría un mejor apoyo para organizar el proyecto inicial de investigación como, por ejemplo:

- ¿**Cómo influyen los factores individuales y los sociales** en el entendimiento de las imágenes?  
¿**Quiénes las han estudiado** desde esta consideración?
- ¿**Qué factores limitan el entendimiento de las imágenes** en el ámbito del trabajo escolar o profesional del diseño arquitectónico?
- ¿**Qué teorías de las imágenes aportan a estas cuestiones?**
- ¿Cómo explicar **el lugar de las imágenes en el campo de acción del diseño arquitectónico?**

Así se superó el aislamiento y generalidad de las imágenes con que había comenzado este desarrollo lo que me llevó a otro motivo: el diseñador, al considerar si era relevante observarlo cuando diseña, pues tenemos naturalizada nuestra forma de entenderlo debido a que aprendemos desde una construcción social de realidad parcial (Creswell, 2007, pág. 21), o lo que puede llamarse “los paradigmas dominantes” en los que confiamos dentro y fuera de la profesión.

Esto justifica también revisar lo que se dice en libros, revistas y otras fuentes que consultamos cotidianamente pero que suponemos que por ser especializadas en diseño ya son claros acerca de lo que implican “los dibujos”, “las ideas” o lo que esto promete ofrecer por parte de las y los “diseñadores” a quienes les solicitan sus servicios, pero sin cuestionarse por estos asuntos, simplemente desde un ejercer o un hacerse de publicidad.

### 1.1.2. Tres componentes de la problemática de investigación

---

Una vez que tuve mejores preguntas de trabajo y que la problematización comenzaba a hacerse más ordenada y relacionada con lo que iba revisando de diferentes fuentes documentales, identifiqué algunos de las razones para plantear la problemática de investigación.

Con ayuda del libro *Crear, saber, conocer*, donde el filósofo Luis Villoro quien habla de cómo se conforman diferentes "niveles" cognitivos de la experiencia humana, al considerar tres niveles de superación: el nivel de las creencias, de los saberes y de los conocimientos.

Esto me sirvió para fijar un **primer componente epistemológico**, en el sentido de explicar cómo experimentamos el conocimiento los seres humanos (Hessen, 1989); para considerar que en nuestro ámbito tenemos creencias acerca de las imágenes, por ejemplo, basados en la opinión pública o saberes motivados pero sin razones de por medio (Villoro, 2008), y por eso confiamos que sí trabajamos con imágenes, porque así nos conviene decirlo, pero no sabemos muy bien por qué y cómo.

Por lo tanto, si llegamos a diferenciar estas creencias de lo que se llega a saber ante el conjunto de saberes razonados y no sólo motivados (Villoro, 2008)), ya podríamos comprender que la problemática epistemológica intenta revisar cuáles de estas fuentes aportan no sólo motivos (como las mediáticas) sino también razonamientos (desde diferentes disciplinas).

Y finalmente, cuando se contrastan los saberes razonados y los hechos se provoca la revisión de todos estos, así como nuevas preguntas hacia estos mismos saberes (Villoro, 2008), lo que muchas veces requiere de hacer ajustes y mejorar "la teoría", pues ya se cuenta con más razones y otras pruebas que hacen entender mejor o algo que no había sido considerado antes desde una mirada crítica.

Así, la intención de investigar sobre las imágenes en el ámbito arquitectónico es aportar a esa superación de saberes y conocimientos para evidenciar algunas de las creencias que siguen afectando nuestros esfuerzos de investigación actualmente sobre todo respecto del diseño arquitectónico y su noción de cualidad que le da el diseñador a lo que hace.

Esto sugiere que para mejorar la teorización del diseño o de otros asuntos, es necesario revisar diferentes posibilidades de lo que se ha estudiado dentro y fuera de este campo, así como sus diferentes elementos de saber y conocimiento, el cual tiene dos caminos principales (Villoro, 2008, pág. 11):

1. El camino donde el conocimiento se considera un proceso individual, psíquico y mental.
2. El camino donde el conocimiento se considera un producto social, o sea un logro compartido por un grupo de individuos.

Por lo que es el motivo epistemológico el que me sugirió hacer dos tipos de aproximaciones a la revisión teórica de las imágenes: desde una dimensión individual y una dimensión social, tal como se revisa en el capítulo 2 y 3.

Ambas dimensiones implican diferencias institucionales (González Ochoa, 2007), grupos y disciplinas que estudian a las imágenes y que lo hacen con recursos, objetivos y hasta modos de investigación que difieren, de lo que surge un **segundo componente** de esta problemática: el **teórico**, el cual condiciona a los saberes mismos debido a cómo y desde dónde se plantean y proponen sus razones.

Esto sería una parte importante del trabajo, pues al principio no comprendía qué tan complicado podría ser revisar la literatura y notar estas sutiles diferencias, al no ser parte de lo que estamos acostumbrados a considerar en nuestras intuiciones acerca del trabajo que hacemos y de los medios con que lo realizamos.

Aquí se puede hablar de **un tercer componente** de la problemática, el **metodológico**, pues en la construcción de saberes también está implicada la variedad de modos, técnicas, herramientas y adaptaciones que se van logrando en cada territorio y campo de conocimiento cuando se hacen contrastes con los saberes.

Este tercer componente parece ser el que más afectaría el desarrollo del trabajo pues desde los primeros semestres notaría su influencia a la hora de acercarme a nuevas fuentes tanto relativas a las imágenes como también a las que las ponían en relación con el diseño arquitectónico.

Lo más sobresaliente es que al elaborar generalizaciones, reflexiones e interpretaciones de este y otros intereses se notan diferencias entre dos tipos de perspectivas: a) las deductivas (que parten desde lo abstracto y generalizan); y, b) las inductivas (que parten de casos concretos y generalizan desde ahí).

Lo característico de estas dos perspectivas es que las deductivas parten de creencias o saberes previos (en este caso de lo que se dice de las imágenes en medios hasta lo que está reunido en los libros y revistas especializadas de arquitectura y diseño arquitectónico), mientras que las inductivas parten de situaciones concretas en las que sucede “el hacer”, “el pensar”, “el idear”, etcétera, y que permite

observar hechos relativos, quizá cada una con sus ventajas y desventajas, por lo que estos tres componentes ordenan parte de la estructura temática del documento.

Y así, al establecer estos componentes (epistemológico, teórico y metodológico), sólo falta presentar el estado en que se encontró este interés temático en tres momentos del desarrollo de investigación, lo cual permitió actualizarlo y sobre todo reconocer algunas de las tareas que no se habían contemplado al inicio, lo cual ahora se comenta brevemente.

---

## 1.2. ESTADO DEL CONOCIMIENTO: el estudio de las imágenes en relación con el campo de acción de la arquitectura y del diseño arquitectónico

---

La revisión de la literatura permitió identificar aspectos muy interesantes de las relaciones que mantienen diversos campos y territorios de estudio de las imágenes, lo cual **se presenta en tres escalas** (general, particular y específica) **alineados con tres momentos en este proceso** de investigación (al inicio, durante el desarrollo, hacia la etapa final).

Esto pretende mostrar de qué bagaje se partió y a qué tipo de bagaje se pudo tener acceso al cierre del documento (informe de investigación final), así como subrayar cómo entra en contacto con el campo de conocimiento del diseño arquitectónico.

Esto permite compartir con el lector por qué se eligieron las perspectivas que componen el capítulo 2 y 3, principalmente.

### 1.2.1. El estudio general de las imágenes

---

**Al inicio** y desde una **escala general** se identificaron varias referencias que tratan sobre las imágenes (Aumont, 1992), (Dondis, 2002), (Gombrich, 1997), (Costa J. , 2008), (Zunzunegui, 2010) o (Berger, 2010), los cuales aportaron algunas reflexiones pero no dejaban claro el origen de sus diferencias ni las cuestiones que cada uno se planteaba sobre este asunto.

Con el avance del trabajo, se amplió el abanico de posturas que profundizaban en varias propuestas que surgen de los ámbitos de la filosofía, de las artes, de la historia del arte y de la comunicación visual (Zamora Águila, 2007), (Brea, 2005), (Fontcuberta, 2011), (Martín Prada, 2018), (Hockney & Gayford,

2018), para sumar varios artículos de investigación que ponían en cuestión no sólo a las imágenes sino su estrecha relación con preguntas acerca de las ideas, la realidad, los mundos físicos y simbólicos así como los significados (García Varas, 2010), (Gomila Benejam, 1996), (Magariños de Morentin, 2001), lo que alimentó el "universo" de puntos de vista acerca de este asunto pero también que permitiría afinar el problema de investigación inicial:

¿Qué papel juega el estudio de las imágenes en la teorización del diseño arquitectónico?, la cual entraría en relación con los tres componentes antes comentados (epistemológico, teórico y metodológico).

Este universo de posibilidades implicaba que cada autor, cada escuela, cada época o cada corriente de pensamiento de la que se comenzaba a tener claridad, podría estar persiguiendo objetivos distintos o partir de nociones diferentes acerca de las imágenes, siendo a veces difícil identificar si se daban definiciones precisas.

Esta variedad de épocas, escuelas, intereses y disciplinas en algunos momentos coinciden, pero en otros chocan, lo que permitió sentar algunas consideraciones y bases para seguir con el análisis de estas fuentes que se publicaron durante el siglo XX.

En esta primera escala y momento de revisión se reconoció que las imágenes están consideradas desde un predominio de su dimensión individual y con una perspectiva muy centrada en la experiencia del ser humano individual (Aumont, 1992), o desde un punto de vista etimológico o filológico (Costa J. , 2008), pasando por algunos de sus estudios filosóficos más amplios (Zamora Águila, 2007), con lo que se puede comprender que esto conlleva notar sus tipos (sobre todo sus manifestaciones materiales artísticas en algunos casos o inmateriales en otros) así como su variedad y presencia en diferentes prácticas humanas desde épocas prehistóricas y hasta nuestros días.

En muchas de estas aproximaciones que se apoyan mucho en el estudio de la antigüedad griega y romana, los autores enfatizan que su producción material, especialmente, fue acorde a su tiempo, hasta llegar a los movimientos y corrientes de pensamiento que caracterizaron la época medieval, la renacentista y sobre todo el siglo XIX y XX, pues su elaboración material fue cada vez más y más



accesible a las masas, lo que puede tener un cierre con los llamados “estudios visuales” más recientes (Brea, 2005).

Una muestra de esta variedad la encontramos en el libro *La imagen*, del crítico de cine francés Jacques Aumont quien plantea que este asunto implica:

*“un campo vasto y diverso de la actividad humana [pues] La imagen tiene innumerables actualizaciones potenciales, dirigidas algunas a nuestros sentidos, otras únicamente a nuestro intelecto” (Aumont, 1992, pág. 13).*

Esto lo reconoce y lo dirige principalmente hacia “lo visual”, algo que también es una característica común de este momento y escala de revisión, el cual sucede menos en lo filosófico pero más en otros ámbitos donde se le aborda desde un sentido práctico pues resultan más interesantes como parte de “lo visible”, tal como sucede en las artes visuales o plásticas como la escultura o la pintura pero también en casos como los de la óptica, dejando de lado consideraciones sobre otros tipos, como “lo auditivo”, “lo olfativo”, etcétera.

Por otro lado, en el libro del filósofo y crítico de arte español José Luis Brea, titulado *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, se confirma el énfasis de lo visual mediante todo un “campo de las prácticas de la visualidad” (Brea, 2005, pág. 6), que al final del siglo XX y principios del XXI requería de estudiarlas considerando las condiciones alrededor de las imágenes; situándolas entre sujetos que conviven en sociedades específicas y en culturas para entender cómo se lleva a cabo la percepción visual, los productos visuales y junto con otros modos de la experiencia humana, lo cual hace ver que ya había una mayor preocupación por integrar su estudio más allá de “lo visible”.

Esto hizo que ya no fueran estudiadas sólo como algo aislado o abstracto (la imagen en sí misma; sobre todo desde textos epistemológicos) o, como una pequeña parte de las producciones materiales del humano (sobre todo en textos de historia del arte), sino que poco a poco cobraría fuerza la relación con otras condiciones de lo humano en las que se realizan, obligando a cruces entre campos de conocimiento y disciplinas más recientes.

En el texto del filósofo Fernando Zamora, *La filosofía de la imagen* (Zamora Águila, 2007), es uno que me permitió notar cómo este esfuerzo de épocas más recientes permite entender a las imágenes como entidades que se encuentran tejidas pues entran en relación con problemas de estudio acerca del lenguaje, las representaciones y los distintos medios sobre los que nos apoyamos los seres humanos para realizar diferentes acciones cotidianas como pensar, imaginar, recordar, dibujar, entre otras y que hoy día apoyan a diferentes ámbitos de trabajo, no sólo en arquitectura, como es el caso del que parte este autor en las artes visuales o gráficas, las cuales comparten puntos en común y preguntas que parecen pendientes de ambos lados.

Aunque estos documentos no representan todas las fuentes existentes lo relevante es que al inicio me ofrecía una buena referencia de las múltiples aristas y aspectos que desde el ámbito arquitectónico se da por descontado y que además se pasa por alto.

Otro aspecto común a estos documentos es que en muchos de ellos aparece la pregunta obligada: ¿qué es una imagen o las imágenes? la cual resulta complicada de contestar, como lo comenta más de uno de estos autores, una vez que se reconoce que son distintos los contextos desde los que se puede responder, desde los que se elaboran o desde los cuales se han hecho intentos de explicación, pero que no alcanzan su totalidad.

Esto se debe a que, por ejemplo, si decidimos definir a las imágenes como sólo los dibujos, estaríamos excluyendo todo lo demás y sobre todo mucho del avance que en varias épocas se ha dado a esa cuestión que conecta más que aislar con este término.

Además, no hay que olvidar que con el paso del tiempo y lo que cada autor aporta con su atención se van acumulando cuestiones y se van tejiendo distintos objetivos y posiciones ante el asunto por lo que se ha ido haciendo más complejo y no al revés; esto hace necesario comentar brevemente este estado del conocimiento (tal como me lo sugirió la doctora Lucía Santa Ana), pues permite hacer un repaso de varias razones para enfrentar su estudio desde nuestro campo pero considerando lo que otros han dejado como pistas para devolverles algunas aportaciones y dudas que sólo pueden ser planteadas desde aquí.

Más adelante, al considerar el contexto histórico del estudio de las imágenes y ese cambio de siglo reciente, se hizo más énfasis en que su profundización no es sencilla pues:

*“Las imágenes no son de hoy, sino que vienen de un pasado muy remoto y su mágica influencia no ha hecho más que crecer, a veces de forma espectacular y, en ocasiones, muy humildemente, en los últimos siglos. Algunos han querido clasificar a nuestra época con el ambicioso rótulo de «era de la imagen» [...] esas imágenes que vemos por doquier, en los carteles de las paredes, con las fotografías que hacemos o en las que vemos reproducidas en las pantallas de la televisión o en las salas de cine, marcan uno de los hechos esenciales de nuestro tiempo [...] Las imágenes, la Imagen con mayúscula, tienen su historia, que es la de la transformación de las ideas icónicas, la constante aparición de nuevos soportes y sistemas de grabación y reproducción [que] se amplían e intensifican gracias a un despliegue tecnológico cada día más increíble, abundante y rico en vertientes” (Villafañe, Introducción a la teoría de la imagen, 2006, págs. 13-14).*

Así que, la pregunta de ¿qué es una imagen?, nos lleva a una con sentido más crítico y abarcador: ¿cómo entender hoy ese término desde diferentes consideraciones de su diversidad de estudio?

Y luego, ¿cómo influye ese universo de conocimiento en diferentes asuntos que competen al entendimiento del diseño en nuestro ámbito de trabajo académico y profesional?

Por esa razón, la palabra imagen o imágenes puede referir a muchos objetos de estudio, pero también a muchas posiciones desde dónde se parte y, por último desde múltiples líneas de trabajo que pueden tratar más sobre su experiencia, su elaboración, su teorización, su evaluación, su investigación, etcétera, algo que puede no ser tan evidente desde una conciencia ordinaria sobre este u otros asuntos que parece ser el modo de entenderlas en general (Sánchez Vázquez, 2011, págs. 27-38).

Por lo que “una imagen” (a secas), supone referir a una sola de ellas, en abstracto, pero al hablar de La imagen (con mayúscula), supone que ya nos referimos a su totalidad (como si toda imagen estuviera considerada, sin importar sus diferencias o sus particularidades); y, si decimos las imágenes, ahora se supondría que nos referimos a su pluralidad; lo que pone en evidencia que muchos de los textos de esta escala general no aclaran a cuáles de estos sentidos se refieren.

Esto arroja otra pregunta: ¿hay distintos tipos de imagen o imágenes? (aún sin asociarlas a un contexto específico), por lo que la falta de precisión de una definición general común es algo que inquietaba desde el principio y se aclaró sólo hasta avanzar más y considerar si lo que aporta cada fuente tiene puntos de contacto comunes con otras posturas.

### 1.2.2. El estudio particular de las imágenes en relación con el ámbito arquitectónico

---

En una escala y momento ubicamos a la literatura que apoyó la profundización y organización de las fuentes para entrar a revisar la relación entre el estudio de las imágenes y el ámbito arquitectónico.

En primer lugar, tenemos el estudio de la producción gráfica por ser el vínculo más obvio y que permitiría notar asuntos pedagógicos, simbólicos, comunicativos, psicológicos, convencionales o simplemente ejemplificativos de esto (ver Anexo 1).

Estas fuentes señalan diferentes aspectos de apreciación, aprendizaje (Herrera Bustos, 2004) (Ching, 1993) o clasificación de la producción gráfica en ámbitos de diseño y diseño arquitectónico (Lockard, 1982), pero en general no aclaran ni definen a las imágenes (no aportan definiciones ni se preocupan por ello en este ámbito), y más bien se enfocan en aspectos alrededor de su elaboración, sobre lo que sucede o lo que se requiere tomar en cuenta para su elaboración.

Hay algunos que incluso sólo se preocupan por el producto gráfico llamado imagen y dejan de lado a los sujetos o a las condiciones sociales de estos, a no ser que sea para legitimar su valor o para ponerlo como centro de atención del lector y también del diseño (Cruz González Franco & Aguilera González, 2013).

En otros textos encontramos un énfasis en la generalidad del dibujo (Ashwin, Pestalozzi and the origins of pedagogical drawing, 1981), o del dibujo arquitectónico (Sainz, 1990), y se le trata como un "lenguaje", lo que mantiene la noción tradicional de que somos como una impresora de ideas (algo que se opone a una crítica que luego aportaría Mitchell y que se tratará en el capítulo 2).

En este punto, se identificó una interesante revisión histórica del alto valor estético que se le otorga al dibujo en el ámbito arquitectónico (Sainz, 1990, pág. 21), lo que lo ha convertido en el reciente siglo y fracción en un medio creativo, noción que entra en conflicto con otras perspectivas desde este paradigma social estético que hoy lo mantiene como símbolo del "autor".

Si se coloca esto frente a la propuesta histórica de que los dibujos han prevalecido en el quehacer humano a lo largo del tiempo (Rodríguez Pulido, 1999), podemos notar que es muy diferente acercarse al estudio de la producción gráfica desde nuestra época y poder comprender cómo se han

modificado en las prácticas contemporáneas tanto las técnicas como los modos de darles sentido, sobre todo ante el cambio tecnológico y el uso de las computadoras de las recientes décadas, el cual cada vez es más avanzado.

Todo esto sin contar que al intentar describir la producción gráfica (Herrera Bustos, 2004), hay muchos términos con los que nos referimos a diferentes productos como los croquis, los bocetos, el apunte, el esquema, el diagrama y más, lo que hace muy amplio este repertorio si nos detenemos a pensar cuándo y cómo apoyan la actividad del diseño en cada etapa o modo que se realiza a la hora de ejercer el oficio (Belluccia, 2007).

En inglés nos encontramos algo similar con palabras como *sketch*, *doodle*, *scheme*, *draft* y hasta *drawing* ya que implican diferencias de cuándo, dónde y por qué se les utiliza para diferentes propósitos y de acuerdo con sus cualidades, usos, métodos y sistemas de valor.

Por ejemplo, se puede pensar en el *drawing* como dibujos de diferentes características en el ámbito arquitectónico (Lockard, 2001, págs. 15-17):

- a) El dibujo como *art*, reconociendo a quien lo realiza con virtuosismo y como un producto de la creación individual original, valorado en sus diversas técnicas de expresión artística (muy cercano a las prácticas escolares o urbanas de bitácoras de dibujo).
- b) El dibujo como *drafting*, en el cual el valor se encuentra en la eficiencia que requiere precisión y que está acotado por una serie de reglas que se tienen previstas para la realización de diversos objetos como puede ser el de piezas mecánicas en la industria, aunque en arquitectura puede indicar e instruir a alguien sobre la manera en la que se llevará a cabo un procedimiento de ensamble, fabricación de una cosa o un edificio (el CAD y el BIM serían ejemplos de nuestro ámbito).
- c) El dibujo como *design*, aquel que da forma al proceso de diseño para representar las cualidades de lo que se figura, aquel con el que se puede generar, evaluar y mejorar lo que el diseñador ve (en lo mental) en el proceso de experimentación de las cualidades del objeto. Permitirá tener una perspectiva general de los usos del dibujo para realizar una primera clasificación de los modos en los que se utiliza en el diseño (y con el que podemos reconocer todos aquellos dibujos de aproximación, preliminares o que son previos a una elaboración técnica como la del *drafting*).

Otros autores refieren al dibujo no por sus tipos, sino por su papel de apoyo en el fenómeno de imaginación del arquitecto y para poder dibujar al diseñar una propuesta parcial del edificio; ahí, el

dibujo se utiliza para persuadir y poner en relieve aquello referente a las ideas que (supuestamente) se encuentran en la mente del diseñador (Fraser & Henmi, 1994, pág. 114).

En resumen, estos textos engloban dos grandes posturas acerca de la producción gráfica en arquitectura:

- La que considera los productos gráficos como un medio simbólico de largo alcance, por ser artístico, individual y creativo, lo cual le da un valor que se usa simbólicamente más allá de los fines del diseño.
- La que considera a estos productos gráficos como un medio auxiliar de corto alcance que es tangible y que por eso apoya el análisis de posibilidades, la comunicación de instrucciones o el desarrollo de procedimientos técnicos que son más específicos de la ingeniería o la arquitectura.

Esto hace pensar que reconocer a las imágenes “impresas” o “dibujadas” en el contexto del diseño arquitectónico, tiene sus propias divisiones pero que además hay otro tipo de imágenes implicadas en la experiencia del diseñador (Fraser & Henmi, 1994), las ideas.

Aquí el énfasis es sobre los sujetos, sobre sus experiencias de imaginación, de cognición de significación y sobre todo de ideación, lo que pone al centro al sujeto y sutilmente se aleja de los productos y la producción gráfica, con lo que se hace más complicado el planteamiento de un solo tipo de imagen o un solo modo de estudiarla en relación con quienes participan de esta actividad llamada “diseño arquitectónico” (ver Anexo 1).

También destacaron textos acerca del diseño, del diseño arquitectónico y del proyecto arquitectónico en relación con algún asunto de las imágenes (ver Anexo 1); de ahí sobresale el texto de (Bossero, Frigerio, Peñalva, Rodio, & Souto, 2008), pues propone varios modelos de explicación del proceso proyectual desde la experiencia profesional y académica de estos arquitectos argentinos; en uno que identifica sus elementos fundamentales se dice que participan el sujeto, el objeto y el proyecto, el cual me sugirió una primera contextualización para replantear la relación problemática entre las cuestiones de la producción gráfica (parte del proyecto), el diseñador (sujeto) y aquello que se diseña (el objeto, podríamos decir, de diseño) que en conjunto se vinculan con su contenido intencional y los fenómenos de experiencia del sujeto además de estar apoyado por los modos y medios que le permiten entrar en

interacción con otros sujetos para llegar a los acuerdos que llamamos simplemente "proyecto arquitectónico".

Lo interesante de este modelo y la interpretación inicial que hice de él es que ayuda a poner en duda que sean las "ideas" individuales del diseñador lo que se "traduce" en el proyecto directamente y con esto confirmar que la estructura temática del papel de las imágenes y los diseñadores en el ámbito arquitectónico puede desarrollarse mediante una dimensión individual y una social (capítulo 2 y 3).

Por otro lado, se identificaron las perspectivas semióticas, tanto clásicas como contemporáneas que van de los "estudios de los signos, la imagen mental o el recuerdo, de la visualidad y la propagación de los medios masivos de comunicación" (Ocampo Ramírez, 2017, pág. 1), a diferentes expresiones en prácticas humanas de la vida pasada y actual, sobre todo porque "la relación entre la imagen y la realidad resulta insoslayable" (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 16).

En este grupo de fuentes (ver Anexo 1), se apoyan perspectivas que se han acercado al ámbito arquitectónico desde los años 60 y 70 y que intentaban justificar la noción del "lenguaje arquitectónico", como si fuera un modo de comunicación exclusivo de la arquitectura. Sin embargo, esto quedó rezagado y se fue debilitando como perspectiva más adecuada para los ámbitos de la publicidad y la comunicación visual (Chuk, 2005).

De este modo se avanzó en la organización de las fuentes y sus distintas aportaciones a las posibilidades de afinar el problema y la atención al mismo que ahora se encuentran expuestas en el capítulo 2 y 3.

Tras estos textos se pudo aclarar que dependemos de diferentes disciplinas y problemas de estudio que se vinculan como redes alrededor de la imagen o las imágenes y tal como lo plantean otros autores, el día de hoy contamos con más avances, lo cual aumenta el número de investigadores, de libros publicados y de artículos que pueden ir desde la filosofía de la mente, las neurociencias, la epistemología de lo visual, la filosofía de la ciencia o hasta la filosofía de las matemáticas, entre otras (Kind, 2016, pág. 1).

Así se puede hablar de perspectivas de dos tipos: a) "las perspectivas clásicas" (por identificar a los estudios más viejos y ortodoxos); y, b) "las perspectivas contemporáneas" (basadas en mezclas o

trabajos coordinados que incluyen paradigmas que antes no eran tomados en cuenta o que si lo eran se hacía por separado).

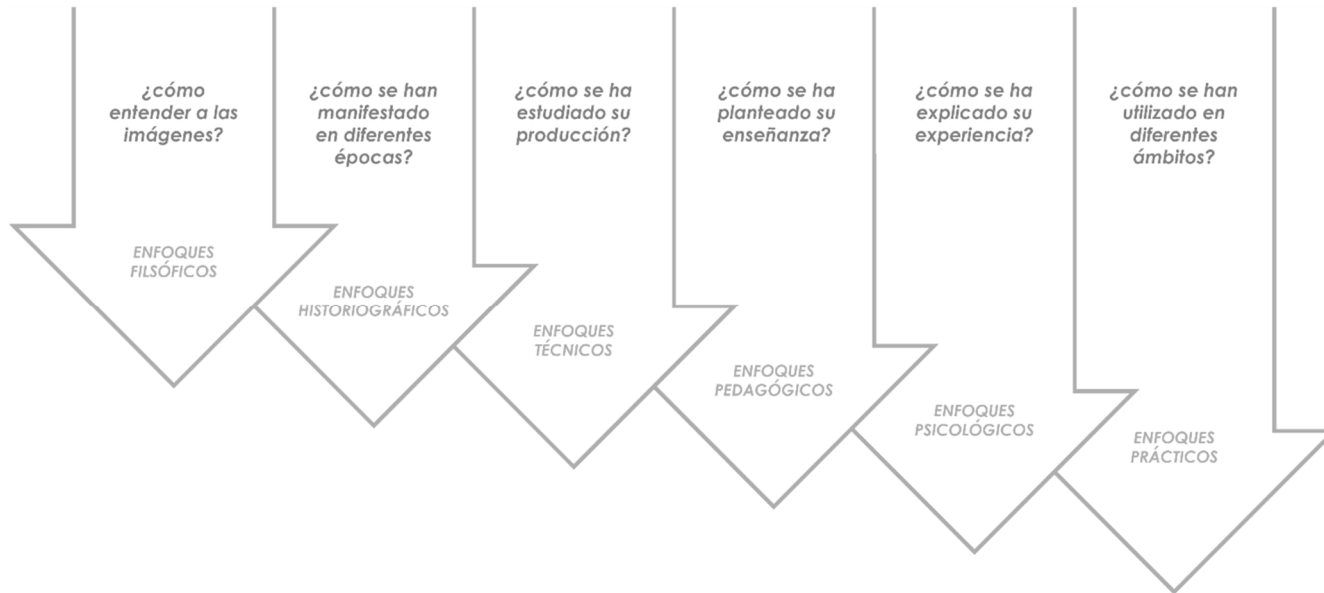
Y, aunque a veces se da mayor énfasis al aspecto metodológico por medio de la deducción en gran parte de estos documentos, se nota que el estudio de las imágenes y sus diferentes relaciones y campos pertenecen a un proceso lento de conocimiento y a un trabajo que se hace desde muchos lugares y modos de investigación.

En resumen, estas perspectivas (tanto clásicas como contemporáneas y deductivas, tienen entre ellas a:

- Los enfoques filosóficos (que se concentran en la pregunta de ¿cómo entender a las imágenes?)
- Los enfoques historiográficos (que recopilan cronológicamente a quienes les han estudiado, desde diferentes intereses o enfoques).
- Los enfoques técnicos (como en las artes y los oficios que se preocupan más por su aplicación material o por su elaboración especializada).
- Los enfoques pedagógicos (como en los manuales o los artículos que se concentran en asuntos relativos a la enseñanza o el aprendizaje).
- Los enfoques psicológicos (en textos que se orientan hacia cómo afecta o qué sucede en la conducta de quienes participan de la percepción o la graficación).
- Los enfoques prácticos o utilitarios (como en los textos publicitarios o de referencia donde se presentan productos gráficos sin explicaciones de por medio).

Si esto lo llevamos a una división entre perspectivas clásicas y contemporáneas que cada época y escuela de pensamiento aporta en el estudio particular de las imágenes, tenemos lo siguiente:





**Ilustración 1. Del estudio general al estudio particular de las imágenes en la literatura inicialmente revisada (Elaboración propia).**

De izquierda a derecha se presentan algunos de estos diferentes enfoques, ya sea porque se trata a las imágenes como asunto central o porque tienen un papel práctico dentro de ámbitos múltiples donde se plantea su estudio.

Ese avance representa la superación del primer acercamiento que puso atención en la producción gráfica y que ahora colocaba al sujeto individual en relación con el estudio de las imágenes y comenzando a sugerir la condición social de este, algo que también afecta su problematización desde diferentes las disciplinas clásicas y contemporáneas.

### 1.2.3. El estudio específico de las imágenes en relación con el diseño arquitectónico

En la última fase de trabajo se revisaron fuentes más recientes que se relacionan con el estudio de las imágenes desde la consideración de la arquitectura, el diseño, ya sea arquitectónico o de tipo industrial, de paisaje e incluso que entra en los territorios de las ingenierías, tanto civil como de otros tipos como las de tipo computacional (ver Anexo 1).

En estos documentos fue evidente que existe una larga experiencia sobre estos asuntos en disciplinas como la antropología, la etnología o la ingeniería industrial. En fuentes como las de Morton, Murphy, Comi y Whyte se pone mucha atención en lo que sucede en situaciones educativas y profesionales que han observado estos investigadores y sobre las que se han hecho aportaciones interesantes para describir lo que ocurre con las imágenes y la imaginación, aunque se le sigue tratando de manera muy superficial, dando por hecho que esto es claro desde fuera de este ámbito.

Por otro lado, algunos autores como Önal y Turgut, o como Palipane y Shroyer y otros permitieron encontrar relación de autores y de artículos que refieren el trabajo de la investigadora búlgara Albena Yaneva, quien ha sido líder del grupo MARG (*Manchester Architecture Research Group*), desde donde ha hecho trabajos basados en observaciones etnográficas en despachos de renombre como *Foster & Partners* o *Jean Nouvel Architects*, destacando su tutoría con Bruno Latour.

Trabajos como estos son los que me permitieron comprender que había dos grandes aspectos por considerar en el estudio del diseño arquitectónico desde el estudio de las imágenes que no había considerado antes: a) la dimensión social y b) el estudio multidisciplinar sobre todo centrado en los sujetos en acción; es decir, en la interacción profesional, lo cual apoyó partes de lo comentado en el capítulo 2, 3 y 4.

Otra cosa por notar en estos documentos es que el entendimiento del diseño, en muchos de ellos, no cambia respecto de ese entendimiento cualitativo sobre el que se realiza una crítica en el capítulo 5.

---

### 1.3. PROBLEMA. ¿Cómo influye el estudio especializado de las imágenes en el entendimiento del diseño arquitectónico?

---

El problema de investigación al que se llegó guarda relación entre el estado del conocimiento de las imágenes, el estudio de estas en el campo del diseño arquitectónico y las aportaciones al campo de conocimiento desde una pregunta principal:

**¿Qué permite reconsiderar la revisión de creencias, saberes y conocimientos de las imágenes en la teorización del diseño arquitectónico?**

Se partió de una pregunta de investigación inicial (¿cómo explicar la complejidad funcional que implican las imágenes en el diseño arquitectónico?), porque partir de una hipótesis implicaría validar un supuesto que ya está definido o predecir el resultado desde una observación controlada (Tello, 2011, pág. 225), en laboratorio o con ayuda de un estudio en campo, lo que es relativo a investigaciones cuantitativas (García Landa & Rodríguez Lázaro (coords.), 2014).

En su lugar, el problema que aquí se presenta y expone es más cercano a las investigaciones cualitativas, pues:

*“en el método cuantitativo es necesario generar y probar una hipótesis; es un proceso secuencial, deductivo y probatorio, en otras palabras, a partir de los datos que se obtienen uno infiere si las predicciones son correctas o no sin realizar cambios retrospectivos en el diseño de la investigación. Este método también trata de mantener un control sobre sus variables para que pueda replicarse posteriormente, de este modo, si alguien quiere realizar la misma investigación debe considerar todas las variables que se trataron de controlar y tener un manejo similar [pero] el método cualitativo es un proceso inductivo y recurrente, es decir, se puede volver al punto donde se crea que la investigación puede mejorarse, además de reflexionar sobre todo el proceso del estudio. Al no tener necesariamente una hipótesis, aunque sí un objetivo, se cataloga como un proceso con una secuencia no lineal [y] se reflexiona a profundidad sobre los significados que se extraen de los participantes u objetos de estudio, los cuales se encuentran en ambientes naturales y con un control mínimo sobre las variables del contexto que rodea a la investigación” (García Landa & Rodríguez Lázaro (coords.), 2014, págs. 13-14).*

Es por esta razón que durante el avance se afinó la pregunta principal y no se realizó un proceso lineal, lo que facilitó identificar varias advertencias que hacían las fuentes consultadas (ver Anexo 1), así como las fuentes con las que se trabajó más a detalle para también afinar la estructura temática.

Para responder a esta pregunta principal (Introducción), se revisaron las diferentes perspectivas acerca de las imágenes, dividiéndose en dos grandes grupos: a) la dimensión individual del estudio de las imágenes (capítulo 2); y b) la dimensión social del estudio de las imágenes (capítulo 3); con lo que se tuvo buena aproximación a este objeto de estudio y un posterior contraste inicial con un caso genérico de diseño arquitectónico profesional y con un caso específico, que permitió elaborar dos aportaciones:

- 1) Una crítica al entendimiento del diseño arquitectónico como cualidad del arquitecto o de los productos de diseño (capítulo 5).
- 2) Una propuesta teórica acerca de las imágenes y su complejidad funcional para el entendimiento de su papel dentro y fuera de la actividad del diseño arquitectónico (capítulo 6).

---

#### 1.4. PROPÓSITO Y OBJETIVOS. Contribuir con la teorización del diseño arquitectónico

---

El propósito de este acercamiento es contribuir con las investigaciones que se plantean el papel de las imágenes como algo relevante para teorizar al diseño arquitectónico, mediante una problematización que actualiza su estado del conocimiento.

##### OBJETIVO GENERAL

El objetivo general es **reconocer las aportaciones del conocimiento histórico y disciplinar de las imágenes para revisar el entendimiento del diseño arquitectónico**, y reflexionar críticamente desde tres componentes: epistemológicos, teóricos y metodológicos (ver apartado 1.1.2).

##### OBJETIVOS PARTICULARES

Para lograr ese objetivo general se cumplieron los siguientes objetivos particulares:

- Revisar la dimensión individual del estudio de las imágenes mediante seis perspectivas deductivas (capítulo 2).
- Revisar la dimensión social del estudio de las imágenes mediante tres perspectivas inductivas (capítulo 3).
- Contrastar estas dimensiones con dos casos de estudio para identificar algunos de sus alcances y límites (capítulo 4).
- Plantear una crítica al entendimiento del diseño como cualidad del diseñador o del objeto diseñado desde lo aportado por todas estas perspectivas (capítulo 5).
- Proponer un modelo teórico acerca de las imágenes que contribuya con el entendimiento del diseño arquitectónico como actividad productiva compleja y objeto complejo de investigación (capítulo 6).

---

#### 1.5. PERTINENCIA. Revisar el entendimiento del diseño arquitectónico desde una perspectiva crítica de las imágenes

---

Son varios los aspectos que considero importantes y pertinentes del estudio de las imágenes y su influencia en el entendimiento del diseño arquitectónico:

- Enfrentar el entendimiento mediático del diseño arquitectónico como una cualidad que le aporta el arquitecto-diseñador con “sus ideas” al objeto de diseño.
- Mejorar nuestro entendimiento en la profesión acerca de las imágenes desde los diferentes modos en los que se realiza su estudio e investigación actual.

- Identificar aspectos epistemológicos, teóricos o metodológicos que implica este asunto como objeto de estudio de alguna problemática relacionada con el diseño arquitectónico.
- Apoyar la investigación del diseño arquitectónico desde la complejidad de las condiciones productivas de las imágenes.
- Diferenciar entre muchos significados que las imágenes tienen para diferentes campo y territorios de estudio, especialmente para el de la arquitectura y el diseño arquitectónico.

Por otro lado, tal como lo plantea (Schmelkes, 2005, pág. 30), las aportaciones de este trabajo se consideran desde lo siguiente:

- Encontrar un orden en las perspectivas de estudio de las imágenes desde dos dimensiones de estudio que se proponen: la dimensión individual y la dimensión social.
- Hacer una crítica al entendimiento del diseño arquitectónico como cualidad que aporta el diseñador a lo diseñado desde lo que aportan estas dos dimensiones de estudio.
- Definir el término imágenes para rescatar su entendimiento como red compleja y funcional que condiciona la actividad del diseño arquitectónico en una buena parte de nuestra experiencia como arquitectas y arquitectos.
- Colaborar con el entendimiento del diseño como una actividad compleja que requiere de un estudio más profundo en esta parte de sus condiciones de producción.

## 2. LA DIMENSIÓN INDIVIDUAL DEL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES



Este capítulo y el siguiente consisten en organizar y diferenciar entre dos dimensiones que se han alineado con dos tipos de aproximaciones que se identificaron al final del trabajo: la de tipo deductivo (alineada con **la dimensión individual**), que se refiere a un “razonamiento que parte de premisas generales para arribar a conclusiones más particulares” (Cravino, pág. 2); la segunda de tipo inductivo (alineada con **la dimensión social**), la cual parte de una “inferencia que parte de premisas particulares que afirman que dos o más miembros de un conjunto tienen una propiedad para concluir –con probabilidad- que todos los miembros de dicho conjunto también la tienen” (Cravino, pág. 2).

Su principal diferencia es que las perspectivas deductivas (capítulo 2-dimensión individual del estudio de las imágenes), parten de casos específicos y deducen sus propuestas desde abstracciones y aproximaciones teóricas genéricas mientras que las perspectivas inductivas (capítulo 3-dimensión social del estudio de las imágenes), parten de casos específicos y de estadísticas (enfoque cuantitativo) o interpretaciones (enfoque cualitativo), desde lo cual se aproximan a generalizar o teorizar.

Cabe señalar que ninguno de estos tipos de perspectivas es mejor, simplemente hay diferentes caminos por los cuales plantean los problemas de investigación acerca de las imágenes y, por lo tanto, aportan diferentes aspectos a nuestro objetivo y propósito.

---

### 2.1. Seis perspectivas de estudio de la dimensión individual de las imágenes

---

Al haber plateado como interés temático a las imágenes desde una preocupación por su entendimiento en el campo de conocimiento del diseño arquitectónico, pude darme cuenta de la variedad de posturas que posibilitan nuestro entendimiento de su papel en esta actividad.

Lo difícil resulta llegar a un concepto universal de imagen pues cada disciplina y cada territorio desde el cual se estudia este asunto corresponde con diferentes puntos de vista y con diferentes fines de aplicación de esos saberes y conocimientos por lo que en este trabajo presento una versión final de lo que ha sido mi experiencia de investigación desde dos dimensiones con las que he agrupado esta diversidad de perspectivas, empezando por la dimensión individual, la cual me permite enfocarme en

cómo se entiende respecto de un sujeto, ya sea el arquitecto o cualquier otro que participe de la actividad productiva conocida como diseño arquitectónico.

Desde esa consideración es común pensar que diseñar consiste simplemente en elaborar "dibujos" cargados de "creatividad" por parte de las y los arquitectos, pero poco se aclara su significado como sinónimo de imágenes y también de su participación en las prácticas escolares o profesionales de diseño en el ámbito arquitectónico (entre arquitectas y arquitectos o aquellos con los que se trabaja).

Es por lo que la dimensión individual del estudio de las imágenes sirve para aportar algunos elementos de aclaración sobre cómo se plantea qué son, cómo se han estudiado, quién lo ha hecho, desde qué campos o disciplinas o para qué propósito; y también para reflexionar cómo participan, qué apoyan, qué facilitan o incluso cómo se les estudia desde su entendimiento como objeto de estudio abstracto, esfuerzo o capacidad mental o producto material, etcétera, lo que hace más evidente su relación con diferentes preguntas o problemáticas de investigación del diseño.

Finalmente, otro aspecto que resultó interesante es que desde la dimensión individual se considera al individuo como un ser "aislado" y por contraste es en la dimensión social donde se considera la condición social y cultural de esos individuos para el estudio de diferentes entendimientos de las imágenes, lo que es otra razón de haberlas dividido así y presentarlas para mejor comprensión del lector.

Las seis perspectivas desde esta primera dimensión son:

1. Perspectiva mediática.
2. Perspectiva epistemológica.
3. Perspectiva dualista.
4. Perspectiva semiótica.
5. Perspectiva institucional.
6. Perspectiva factual.

### **2.1.1. Perspectiva mediática: las imágenes como ideas esenciales e individuales**

---

Al reconocer que al diseño arquitectónico se le entiende como cualidad que aporta el diseñador a lo que diseña (en el caso de arquitectura, el arquitecto diseñador al proyecto y a la construcción misma), se puede considerar que esto implica dos supuestos:



- 1) Que **las imágenes** se entiendan **como esencia individual** en “las ideas del arquitecto”.
- 2) Que este individuo es el origen del diseño.

Así, la perspectiva mediática es una de las que más influencia tiene, que pocos ponen en duda y, que promueve todo el material y declaraciones en medios de información ya sea en libros, revistas y páginas de internet, o al escucharlo en las pláticas del trabajo y en las aulas donde se forma a los estudiantes de este ámbito profesional.

Estos supuestos refuerzan la creencia de que los arquitectos somos las fuentes de donde surgen los proyectos porque tenemos “ideas” que se crean “individualmente”, por ejemplo, cuando decimos tener la solución “en la cabeza”, lo que lleva a la noción de que “la arquitectura” nace en cada una y uno de nosotros por ser parte de esta profesión (incluso desde los primeros días de carrera).

Aparte, esto se complica pues también se cree que la habilidad de un arquitecto y la “esencia de ideas” que supuestamente tiene, es algo tan simple como pasar “de la mente” a “las manos”, y que por eso muchos creen que al tomar el lápiz o la computadora aparecen los “buenos dibujos”.

El arquitecto e investigador David Ross Scheer señala que la profesión del arquitecto se reconoce actualmente así (Scheer, 2014), pero nos dice que esto es algo que viene arrastrándose desde la época renacentista, cuando se impulsó este entendimiento muy individualista y precursor de los “autores” como “fuente” de las “ideas”, los “dibujos” y por supuesto las “obras”, como si fueran una esencia misma.

Algunos lo han llamado “voluntad creadora” de quien “diseña” porque se cree que en él surge la producción lo que ha puesto de lado o le resta importancia a “construir” o saber “cómo construir” y que ayudó a que se tomara un papel todavía más protagonista respecto de los obreros de la construcción (Scheer, 2014, págs. 2-3).

Por lo que resulta oportuno mostrar algunos ejemplos de esta perspectiva mediática pues influyen demasiado en la opinión del público en general acerca de las y los arquitectos en nuestro papel como diseñadores, pero al mismo tiempo sobre lo que entendemos nosotros de esto, así como los estudiantes de nivel profesional o posgrado.

En el ámbito digital, tenemos al famoso *blog* sobre arquitectura (ArchDaily. El sitio web de arquitectura más leído en español, 2019), que en su artículo “Ambientes de Arquitectura: cómo trabajan los arquitectos argentinos en sus estudios, por Bisman Ediciones” menciona que las y los arquitectos enfrentamos:

*“Variados estilos de trabajo que deparan estéticas distintas, configuraciones espaciales diversas, mobiliarios y bibliotecas más o menos sofisticados, talleres o despachos, todos dan marco y contexto a estos creadores; **arquitectos y arquitectas, asesores, estudiantes y pasantes** trabajan día a día en estos extraordinarios espacios versátiles, simbólicos, ceremoniales o lúdicos; verdaderos laboratorios de **las ideas que luego serán dibujos** primarios, planos de anteproyecto y documentaciones de obra que permitirán construir los edificios y las ciudades en que vivimos” (Etulain, 2019).*

Este blog especializado, elaborado por arquitectos y para arquitectos o estudiantes de arquitectura confirma cómo se entiende al diseño y a los dibujos como un mundo de “ideas”, lo cual se presenta como la base de “las obras”, algo que esencialmente pasa del sujeto al gráfico y luego al edificio y la ciudad.

En el ámbito editorial, encontramos libros y revistas que sirven de apoyo a estudiantes y profesionales de arquitectura pero que ponen énfasis en “sus” dibujos, confirmando que se les da gran importancia dentro y fuera de nuestro gremio.

El más emblemático de este ámbito y sobre todo en las escuelas es el famoso “Ching”, como le dicen cariñosamente a uno de los libros del arquitecto estadounidense Francis D. K. Ching, pues se consideran de cabecera en este ámbito.

En el muy vendido texto *Forma, espacio y orden* se dice que:

*“Este libro es un estudio sobre el arte de la arquitectura [...] los elementos primarios de la forma y del espacio encierran el vocabulario eterno y fundamental del diseñador de arquitectura [...] el elemento de **la forma es la herramienta fundamental del diseñador de arquitectura** [...] Este enfoque debiera ayudarnos a comprender mejor las experiencias y encuentros personales en la arquitectura y su literatura, respectivamente, y la arquitectura que, **mientras se diseña, uno imagina estar haciendo**” (Ching, 1993, pág. 6).*

Llama la atención que “los elementos primarios son la forma y el espacio” a modo de “vocabulario” para el diseñador, pero sobre todo resalta la relación que establece entre diseñar, imaginar y hacer (arquitectura), casi confundiendo sus posibles diferencias. Y de este modo se sugiere que la imaginación “del diseñador” se toma por esencia de un individuo.

En otro texto y en relación con el peso que se les da a los dibujos, el doctor Jorge Sainz plantea en *El dibujo de arquitectura: teoría e historia de un lenguaje gráfico*, que:

*"existen [...] monografías de arquitectos que, al incluir toda su obra, nos permiten encontrar, la mayor parte de su labor gráfica realizada por una persona concreta [...] El arquitecto tiene tres formas de expresar sus ideas -en especial las relativas a la arquitectura- y de comunicarlas a los demás: lenguaje natural, el lenguaje gráfico y el lenguaje arquitectónico. El primero corresponde a lo que normalmente entendemos como sus 'escritos'; el segundo [...] con sus 'dibujos', y el tercero hace referencia a sus 'obras'" (Sainz, 1990, págs. 13,17).*

El énfasis permanece y se confirma que esta es una labor propia de arquitectos "dibujar"; que son "sus ideas" lo que expresa y que lo hace mediante tres "lenguajes" los cuales se relacionan con "sus escritos", "sus dibujos" y "sus obras", lo que ya resulta preocupante pues implica que no hay diferencias en la esencia y simplemente ocurre una "expresión" de esta al comunicarse.

Debido a esta postura esencialista, hoy podemos conseguir en librerías algunas recopilaciones de esos dibujos "de los arquitectos" (famosos o no), que se nos presentan como "sus ideas", como pruebas de que este entendimiento de la perspectiva mediática es verdadero e inspirador. Un ejemplo es el libro *Dinner for architects* (Nerdinger, 2004), el cual no sólo reúne dibujos realizados a mano, sino que llega al extremo de publicar una buena muestra de estos sobre servilletas, casi para coleccionistas.

Parece que se reafirma el carácter renacentista que señalaba Scheer (*The death of drawing. Architecture in the age of simulation*, 2014), pero también que es necesario mirar con más detalle el papel de lo visual, de lo gráfico, de la imaginación y de las diferentes condiciones de producción de esta parte de nuestro trabajo que no sólo se reduce a dibujar o "dibujar bien" y que quizá afecta el entendimiento de sus posibilidades profesionales.

Otro ejemplo lo encontramos con el libro *Los dibujos del taller de Augusto H. Álvarez* (Cruz González Franco & Aguilera González, 2013), el cual es una compilación de dibujos de este autor y que según se dice en la presentación es:

*"oda en alabanza a la destreza manual [...] con lo cual se logra [...] crear imágenes mentales del espacio que un arquitecto desea convertir en obra, y que primero debe plasmar en dibujo" (2013, pág. 8).*

Aquí destaca que se mencionan literalmente a las imágenes y se especifica que son "mentales" y relativas al "espacio", pero que para desgracia nuestra las tenemos que dibujar primero para poder cumplir el "deseo" de llegar a ser "obra"; lo que también llama la atención pues parece que se

entiende que esto de dibujar estropea al proceso imaginativo esencialista "puro", como si ya estuviera claro y todo definido desde "la mente".

Así, se puede indicar que son varios los supuestos y creencias que esta perspectiva mediática implica en el entendimiento de varios asuntos relativos al diseñador y la producción gráfica en el ámbito arquitectónico:

- 1) Que el diseño nace en el diseñador.
- 2) Que lo que nace es una esencia suya.
- 3) Que el diseñador tiene el deseo de "hacerlas realidad".
- 4) Que esto se traduce a "dibujos" y luego "obras".
- 5) Que este trabajo es individual.
- 6) Que su habilidad como arquitecto diseñador consiste en "expresarse".

Todo esto hace pensar cómo podría estar relacionada una labor manual con una labor mental (para empezar a preguntarlo); y luego, si esto sucede así, espontáneamente en su cabeza o si hay otros procesos más allá de su voluntad personal, con lo que ya se pone en cuestión el sentido "esencialista" con que se parece ocultar la complejidad de las imágenes y del propio diseño arquitectónico como asuntos productivos.

También permiten notar lo siguiente:

- 1) Que las imágenes nacen en la mente individual del arquitecto.
- 2) Que las imágenes son "sus ideas", "su propiedad" y que esto encierra "su esencia creativa".
- 3) Que "su destreza" para pasar de la mente al papel no está explicada.
- 4) Que todo esto lo produce el arquitecto o la arquitecta.

Ninguna de estas nociones parece tener una justificación como saberes o conocimientos críticos por lo que se presentan como breve muestra de las creencias o saberes populares que predominan en el ámbito mediático (dentro y fuera del ámbito arquitectónico), lo cual apoya la necesidad de que los revisemos desde otras consideraciones.

Hasta ahora la perspectiva mediática implica cuatro nociones de las imágenes:

- Noción 1, que la experiencia consciente del diseñador (en ideas o imágenes mentales) es algo que se traduce en cosas materiales (los dibujos, los escritos o las obras).
- Noción 2, que la mente del diseñador es la fuente esencial de esas ideas o imágenes mentales.

- Noción 3, que las imágenes mentales tienen el mismo contenido que los dibujos, los escritos o las obras.
- Noción 4, que las ideas son la esencia de las imágenes mentales o todos esos productos materiales.

Estas nociones se imponen en nuestro ámbito y no es común que se explique, ni en las escuelas ni en los ámbitos profesionales qué de cierto hay sobre estas opiniones.

Lo que lleva a preguntar ¿cómo se afronta, desde el estudio de las imágenes, ese paso de lo mental a lo material?, ya que entre estos “ideas” e imágenes parece haber una excesiva equivalencia desde esta perspectiva.

Si añadimos todo esto al ámbito académico, al observar las dinámicas de “proyectos” o “diseño”, es común que como profesores solicitemos a los estudiantes “su idea” o “su concepto”, como si fuera “una imagen” o una “primera imagen”, lo que los obliga, sin explicación tampoco precisa, a que eso quede “expresado” en “sus dibujos” o “sus planos” o “sus renders”.

¿Cómo enfrentar la noción de que una idea o un concepto pueden estar “depositados” o ser “evidentes” en este tipo de productos gráficos?

¿Se aborda el papel de la mente, la imaginación, las imágenes para explicar su papel al diseñar? ¿Se aborda el papel del trabajo gráfico con dibujos, habilidades o destrezas manuales en esta actividad? ¿Estos dos aspectos se explican desde su relación con la imaginación individual del espacio o las espacialidades imaginadas por el diseñador?

Aún sin tener respuestas a estas preguntas, los estudiantes confían que para llegar a “ser buenos” al diseñar lo que importa en esencia es tener “buenas ideas” en un sentido de causa-efecto directo y que no ayuda a la enseñanza sino sólo persigue una simulación del trabajo profesional, según lo comenta el ingeniero-arquitecto e historiador e investigador Alberto Pérez-Gómez (Aguilera González & Ayllón Ortiz, 2014).

Con lo que puede decirse que la perspectiva mediática respalda una noción individualista y esencialista desde lo escolar y hasta lo profesional que quizá está siendo la base de muchas

frustraciones y malentendidos de nuestro gremio al no teorizar sobre el diseño arquitectónico de modo más explicativo.

Un ejemplo más concreto de estas dos nociones lo representa la creencia de que esas ideas "del autor" se pueden "plasmarse" en un papel o en una pantalla, llevando a sobrevalorar su papel productivo. Tal es el caso de un libro que presenta:

*"una selección de dibujos que representan el devenir de la obra de uno de los arquitectos más importantes del siglo XX en México [...] sin fotografías de la obra, con información poco conocida en los medios nacionales e internacionales, lo que nos invita a hacer una lectura especializada". (Cruz González Franco & Aguilera González, 2013, pág. 10)*

Ante este señalamiento podemos preguntar:

¿Cómo pueden representar estos dibujos a la obra si se elaboraron previamente a esta? ¿Qué motiva presentar al arquitecto como fuente de "ideas" hechas "obra"?

Por lo que el entendimiento del diseño arquitectónico, al mediatizarse, aporta mucho a su mistificación (Baltierra Magaña, La construcción mediática de lo arquitectónico. Análisis de los mecanismos de mistificación arquitectónica en los medios masivos de comunicación., 2011), lo que hace más fuertes las nociones que hemos comentado y que es muy característico de las publicaciones que consumimos desde la etapa educativa, que se utilizan como textos de referencia para que al verlos esas imágenes nos hagan comprender algo de lo que haremos profesionalmente, pero sin claridad más allá de nuestra intuición o asombro ante lo que vemos y asociamos con el autor en turno.

En general podríamos suponer que los libros, revistas, blogs y demás productos mediáticos tienen un objetivo que no es el de enseñar ni explicar el papel de las imágenes respecto del diseño arquitectónico (que tampoco sería su objetivo, al menos en ese mismo sentido); pero nos permite hacer notar que su objetivo podría ser otro, como el brindar publicidad a las empresas y a los autores a través de las obras fotografiadas, los dibujos, los renders, las maquetas y hasta los recorridos que hoy se ofrecen en internet, como parte de exposiciones en museos, invitaciones a las conferencias académicas o hasta en los foros especializados.

Por eso la perspectiva mediática de las imágenes más que explicar o aclarar su función parece que seguirá confiando y explotando la idea de que es la mente del diseñador donde surgen y se propagan las ideas “arquitectónicas” hacia el papel (Fraser & Henmi, 1994, pág. 114), algo que habrá que revisar frente a otras consideraciones.

### 2.1.2. Perspectiva epistemológica: las imágenes como fenómenos de conciencia y mediadoras del conocimiento individual

Desde otra consideración, tenemos la interesante aproximación que hace el filósofo Johannes Hessen, quien plantea el problema del conocimiento humano mediante una explicación como fenómeno de la experiencia individual cuando “se hallan frente a frente la conciencia y el objeto [o sea] el sujeto y el objeto” (Hessen, 1989, pág. 26) (Ilustración 2).



SUJETO



OBJETO

**Ilustración 2. Relación general entre el objeto y el sujeto en el problema del conocimiento humano. Elaboración propia sobre el texto de Hessen, 1989 y el comic de Kabsch, 2009.**

El sentido “epistemológico” de esta perspectiva consiste en que esta relación implica el encuentro entre un sujeto y un objeto de conocimiento (lo que motiva la experiencia de conciencia del sujeto), el cual resuelve mediante la imagen, al considerar que:

*“en el sujeto, cambia algo por obra de la función del conocimiento. En el sujeto surge una cosa que contiene las propiedades del objeto, surge una «imagen» del objeto [...] Esta imagen es objetiva [...] Siendo distinta del objeto, se halla en cierto modo entre el sujeto y el objeto. Constituye el instrumento mediante el cual la conciencia cognoscente aprehende su objeto” (Hessen, 1989, págs. 26-27).*

Por lo que este fenómeno de la conciencia individual del sujeto al que se refiere el autor es “la imagen objetiva”, distinta del objeto y mediadora según comenta Hessen, por estar “en medio” o sea, “entre el sujeto y el objeto” conocer, como si se tratara de un instrumento subjetivo (Ilustración 3).



**Ilustración 3. Solución fenomenológica del conocimiento en el sujeto que apprehende al objeto. Elaboración propia sobre el texto de Hessen y el comic de Kabsch, 2009.**

Esto resulta muy sugerente porque coloca a las imágenes en una posición diferente y abre la pregunta de ¿qué papel tienen las imágenes si son algo distinto de los dibujos, los escritos o las obras?; y apunta a que su relación está cargada del lado del sujeto, por lo que ya no podría hablarse de que esto sea equivalente al objeto (tal como lo presenta la perspectiva mediática).

Desde esta perspectiva se aborda esta relación no tan directa ni sencilla como la de pasar de la cabeza al papel sino, entre sujeto y objeto donde:

- El sujeto individual experimenta **imágenes como fenómenos de conciencia** hacia los objetos (para ser consciente de ellos, para conocerlos por medio de estas).
- Lo que este sujeto experimenta no es el objeto en sí, sino una imagen de este, que pone en crisis la noción de idea "en el dibujo o en la obra", pues sería sólo un puente, pero no el destino.
- Esta imagen representaría un acceso indirecto al objeto como herramienta de conciencia (y entonces cualquier "idea" no puede llegar a ser "objeto").

Aun así, queda la duda de si ¿"la idea" experimentada es equivalente a la imagen experimentada como parte de la conciencia de un objeto?, y también si ¿lo ideal o imaginativo del objeto corresponde con el objeto mismo? ¿O qué pasa con la experiencia de diferentes sujetos, que podría no ser igual desde esta postura fenomenológica de Hessen? ¿En qué afecta tener una mirada centrada en el individuo hacia estas consideraciones? ¿Será que "la imagen del objeto" es una primera representación de la conciencia que podría ser distinta de "la imagen del dibujo de ese objeto"?



Quedando claro en esta propuesta epistemológica que el individuo podría ser consciente de los objetos a través de estos mediadores, las imágenes, ahora entendidas más allá de la perspectiva mediática al considerarlas fenómenos y "herramientas" de nuestra experiencia, como se propone en "El fenómeno del conocimiento y los problemas contenidos en él" (Hessen, 1989, pág. 25), y que podríamos llamar experiencia "ideativa-imaginativa". De lo que surge otra cuestión: ¿se puede traducir o transferir al papel esta experiencia?



**Ilustración 4. Las imágenes del arquitecto como mediadoras de su conocimiento sobre las construcciones (Elaboración propia a partir de la propuesta de Hessen y el comic de Kabsch, 2009).**

Considerar así a las imágenes (como fenómenos mediadores del conocimiento individual del sujeto), implica que:

*“el sujeto sólo es sujeto para un objeto y el objeto sólo es objeto para un sujeto con la advertencia de que **no es una relación reversible**, pues la función del sujeto es aprehender el objeto mientras que la del objeto es ser aprehensible y aprehendido por el sujeto; en esta relación **algo cambia en el sujeto al conocer surge una cosa que contiene las propiedades del objeto, surge una ‘imagen’ del objeto**” (Hessen, 1989, págs. 25-26).*

Por lo tanto, el sujeto es el elemento activo de la relación y el objeto es pasivo; el sujeto es afectado por su relación indirecta con el objeto y en esta propuesta “las propiedades del objeto” serían los soportes de “una imagen” de ese objeto.

Desafortunadamente, el autor no aporta mayor detalle acerca de las imágenes, pero ya pone en crisis a la perspectiva mediática y al entendimiento de estas en relación con el sujeto en su papel de arquitecto-diseñador.

Entonces, ni los dibujos, ni los escritos, ni las obras podrían considerarse como “fenómenos” de esta experiencia “ideativa-imaginativa” del diseñador, pues son “objetos” más allá de su conciencia, abriendo la posibilidad de considerar a las imágenes como fenómenos del conocimiento, donde hay tres “esferas” implicadas:

*“el conocimiento presenta tres elementos principales: el sujeto, la «imagen» y el objeto. Por el sujeto, el fenómeno toca con la **esfera psicológica**; por la «imagen», con **la lógica**; por el objeto, con **la ontológica** [pero] Ni la psicología, ni la lógica, ni la ontología pueden resolver [...] el problema del conocimiento” (Hessen, 1989, pág. 30).*

Por eso las imágenes serían sólo una parte de un problema más amplio y se tiene que considerar que esta perspectiva no es la única ni la correcta, pero es por ahora más clara que la anterior.

Pero respecto de estas tres esferas que menciona Hessen, cabe señalar los siguientes puntos problemáticos que sugiere y organiza:

1. Esfera psicológica: lo propio del sujeto cognoscente.
2. Esfera lógica: lo propio de las imágenes mediando la relación entre el sujeto y los objetos que “conoce” (o de los que se hace consciente).
3. Esfera ontológica: lo propio de los objetos mismos, como referencia para su conciencia (perceptiva, por ejemplo, y ahí se pueden ubicar los dibujos, los escritos o las obras).

Todo esto apunta a que hace falta una organización de estas y otras esferas problemáticas que implica esta perspectiva acerca de las imágenes y sobre todo porque resalta lo poco que se explica de la conciencia y fenómenos que apoya al arquitecto-diseñador.

Por ahora, desde esta perspectiva, queda pendiente en la experiencia “ideativa-imaginativa”, acercar la dimensión material para completar el papel que puede jugar “el objeto” en esta relación nada sencilla ni simple de la condición humana.

### 2.1.3. Perspectiva dualista: las imágenes como impresiones mentales desde estímulos materiales

---

La filósofa Ana García Varas, en el artículo “Ideas e imágenes: un estudio de la teoría de las ideas abstractas en Hume” (García Varas, 2010), nos confirma la ambigüedad que implica hablar de ideas e imágenes, lo cual se identifica con ayuda de las dos perspectivas anteriores.

La autora menciona que estos dos términos se utilizan como si fueran sinónimos y como si se refirieran a lo mismo, sobre todo porque así se les comprende desde la opinión pública; comenta que el filósofo David Hume fue quien desde el siglo XVII discutía sobre esta noción de “la existencia de ideas generales como tales en la mente” (García Varas, 2010, pág. 94); y que junto con el filósofo George Berkeley, se cuestionaba si se tendrían muchas imágenes de impresiones o experiencias que, al recordarlas con ayuda de “la memoria”, se enfrentan al hecho de que sólo se utilizan unas pocas palabras para asociarlas y poderlas ordenar en la mente, lo que hacía suponer que “lo imaginado” ocurre en distintos niveles o grados de precisión, por lo que no quedaba claro si se lograba intuitivamente eso de identificar objetos “de memoria” (como le decimos actualmente).

Entonces, desde esta consideración, si las imágenes fueran algo distinto de las ideas, se tendría que asumir que las imágenes podrían ser “efectos” mentales individuales de lo que se experimenta en un momento dado (en tiempo presente, mientras se da ese fenómeno de experiencia como el planteado por Hessen), por lo que las ideas serían abstracciones mentales que facilitan la organización de esas otras impresiones (las imágenes) y que, con ayuda del lenguaje, nos hacemos capaces de recordar o evocar “**las imágenes como impresiones de algo**”, lo cual llevó a “la concepción de Hume, de acuerdo con la que toda idea, causada por una impresión, es una imagen particular” (García Varas, 2010, pág. 103).

Con este apunte de García Varas, podemos distinguir dos asuntos relevantes:

- 1) Que **las ideas pueden ser algo diferente de las imágenes**;
- 2) Que **las imágenes permiten dar forma a las ideas** (nos impresionan vivencialmente y luego les damos forma con apoyo en el lenguaje); para diferenciar entre experiencias imaginativas y experiencia ideativas, donde las imágenes serían sólo huellas de las primeras y “los pensamientos” formas de las segundas.

Pero ¿cómo se forman las ideas o cómo se forman los “lazos” que las asocian a una o varias experiencias similares o diferentes?, eso no queda claro, por lo que estas reflexiones aún dejan varias dudas pendientes.

Tampoco se aclara ¿cómo influye el paso del tiempo en esas “impresiones” y las asociaciones que podemos hacer mediante el lenguaje? Porque pensar sería algo así como formar mentalmente con

palabras una "idea" de eso que se experimenta en el momento del "objeto", como lo planteaba Hessen.

Llegando también a la cuestión de ¿cómo entender a la experiencia imaginativa en relación con "la memoria" y como experiencia "interna" de cada sujeto que quizá no se pueda traducir al papel, al escrito o a la obra?

Aunado a esto, si consideramos que:

*"Las imágenes, según Ana García Varas, no son copias de la realidad [sino que] nos muestran formas y maneras experienciales de ver las cosas, de mirar la realidad y al mismo tiempo de construirla; nos permiten contar historias, relatar vivencias y construir experiencias" (Ocampo Ramírez, 2017, págs. 1-2).*

Entonces las imágenes (producto de la experiencia imaginativa en García Varas), serían diferentes de "las ideas" (producto de la experiencia ideativa mediante el lenguaje) y, además, serían partes distintas o procesos independientes del fenómeno del conocimiento, lo que agrega esferas o detalles a las que sugería Hessen.

Coincidentemente, el diseñador y comunicólogo Joan Costa propone que las ideas pueden entenderse como equivalentes de las "formas mentales" (Costa J. , 2008, pág. 13), pero no equivalentes a las imágenes, ya que mediante las ideas se produce el significado de las cosas y objetos que se conocen con apoyo en aquellas.

De modo que, las ideas estarían cargadas de significados que se forman en nuestra mente cuando tenemos experiencias ideativas que se basan en el encuentro individual que tenemos con los objetos (o con otras ideas, quizá objetos no materiales); pero entonces ¿habría que considerar que tenemos impresiones o imágenes de las cosas, pero también de las ideas?

Estas perspectivas hasta ahora comentadas ya sugieren una división inevitable: la del mundo mental y el mundo material; donde cada uno de estos "universos" implicaría más problemáticas y esferas que aún no han considerado estos autores.

Comparando esto con lo señalado de la perspectiva mediática es claro que en aquella se entiende su equivalencia (ideas iguales a las imágenes); en la perspectiva mediática se entiende como una mediación (las imágenes como conciencia del sujeto acerca del objeto); y en la perspectiva dualista

se les entiende como dos procesos y dos fenómenos diferentes (la experiencia e impresión imaginativa diferente a la experiencia y formación ideativa); lo curioso es que sólo la primera tiene "paso libre", mientras que las dos últimas plantean estar de un solo lado: del lado del sujeto y en particular en "la conciencia" y "la mente" individual.

Lo que lleva a plantear que experimentamos imágenes de los objetos (materiales o no materiales), pero también formamos "ideas de esas imágenes o de otras ideas", por lo que el mundo "de las ideas" también pasa a ser un objeto de conocimiento.

Queda más en duda la noción de que las imágenes, entendidas como productos o mediadores de nuestra experiencia imaginativa de los objetos se puedan traducir a dibujos, escritos u obras, pero cabe la posibilidad de que haya representaciones de las ideas en escritos, algo por seguir revisando en otros autores.

Por ahora lo importante es que la perspectiva dualista aporta elementos para reflexionar acerca de qué ocurre en la experiencia del diseñador en general, como individuo, respecto de sus imágenes (como las impresiones o memorias visuales o de otro tipo) y de sus ideas (como formaciones o construcciones lingüísticas mentales); y luego, sobre cómo se puede llegar a "imaginar con significado" o cómo se logran tener "ideas novedosas" o "ideas creativas" en ese mundo que podemos llamar "propio", de lo mental (todavía sin pasar al "otro lado" de lo material).

Quizá están sucediendo varios procesos en y entre esos mundos de "lo mental" y "lo material", que surge de la división mencionada y al diferenciarlos, aparece otra consideración entre el mundo "mental" y el "material", pues ¿cómo explicar la relación entre lo que experimentamos de nuestro propio "mundo mental" con el de otros sujetos y con el del "mundo material" mismo? (lo que abre la puerta al capítulo 3, acerca de la dimensión social de estos encuentros).

**Relativo a este dualismo**, en el artículo "La teoría de las ideas de Descartes" (Gomila Benejam, 1996), el filósofo Antoni Gomila lo clasifica en aproximaciones internalistas y externalistas desde su disciplina.

En primer lugar, los internalistas consideran que "las ideas" son estados mentales del individuo que se pueden describir independientemente de su contexto social y físico; y, los externalistas consideran que

el contenido de esos estados mentales está muy ligado al ambiente físico y social de cada sujeto, desde lo que aportó el trabajo del filósofo René Descartes (Gomila Benejam, 1996, pág. 48), algo que se planteó desde el siglo XVI por lo menos.

Esta división permanece hasta nuestros días y puede confirmarse con el postulado cartesiano de "la idea" en contra de que sea semejante a la imagen que la detona o que la hace aparecer ante nuestra conciencia, lo que expone en un ejemplo que al no ser visual permite entender a qué diferencia se refiere:

*"En el caso del oído, las ideas producidas de este modo no se parecen a las vibraciones del aire que afectan al órgano" (Gomila Benejam, 1996, pág. 49).*

En este ejemplo, el medio en el que se difunde la vibración del aire hasta el oído no se parece a lo que experimentamos al "escuchar" ("oír" con ayuda del aire sería diferente de "escuchar" por el significado que le damos a lo que "suena").

Esa vibración es un estímulo físico del mundo material que pone en contacto a nuestra oreja y nuestro oído interno con el aire vibrante, lo cual es sentido por las terminales nerviosas conectadas al órgano preparado para ello y con ayuda del cerebro y de las imágenes previas (auditivas) le permite al individuo identificar lo que sonó; y luego se podría dar significado (idea) a esa impresión pero también a una nueva imagen auditiva que va desarrollando nuestro bagaje para "aprender a escuchar" y distinguir entre tanto estímulo a lo largo de la vida.

Por lo tanto, el proceso de sensación y el fenómeno de percepción-interpretación serían diferentes respecto de señales sensibles, imágenes sensibles y ya después "ideas" de unas u otras; lo que permite explicar y superar la simpleza de las perspectivas anteriores (tanto la mediática como la epistemológica).

Este tipo de reflexiones llevó a Descartes a su modelo mecánico de la percepción, ya sea visual o de otro tipo, donde defiende que:

*"las ideas no son imágenes [pues] Las ideas son sucesos mentales, «formas del intelecto», mientras que las imágenes son sucesos cerebrales, corresponden a la imaginación o «fantasía», y por tanto no son accesibles en sí mismas al alma. Las imágenes dan lugar a que el alma se forme las ideas. El problema es el cómo [y añade] Es posible tener ideas para las que no hay una imagen correspondiente: el quillígono (polígono de*

*mil lados), los ángeles, las propia alma o Dios; y aunque puede facilitar el pensamiento sobre el triángulo disponer de una imagen de un triángulo, no es necesaria, y esa imagen es una imagen corpórea en el cerebro, activada por la mente. Por sí mismas, es decir, **al margen de su consideración intelectual, las imágenes no son ideas**" (Gomila Benejam, 1996, pág. 49).*

Entonces diferenciar entre "lo imaginable" y "lo ideable" lleva a reconocer que estas posibilidades de la experiencia individual del sujeto están estrechamente condicionadas una por la otra en el mundo "mental"; y, en el ejemplo del polígono de mil lados permite comprobar que, aunque le damos un sentido mediante su nombre geométrico (quiliágono) o su descripción, al intentar imaginar cómo sería su apariencia figurativa, resulta imposible, pues ni siquiera uno de cien lados es "proyectable" en nuestra limitada experiencia imaginativa, con lo que se puede aceptar que:

***"las ideas no son imágenes de las cosas, sino que resultan de la afección de las imágenes corporales: son el resultado, en el orden mental, de un proceso cerebral"*** (Gomila Benejam, 1996, pág. 51).

Confirmando así que hay una postura clara contra la noción de que las ideas son equivalentes a las imágenes; ya que no son lo mismo en la experiencia mental individual y, se hace imposible confiar que las ideas pueden "traducirse" de un plano mental a uno material (o sea, saltar del sujeto al objeto, en los términos de Hessen; el puente de las imágenes sería como un espejismo visto desde el lado del sujeto).

Por ahora, cabe decir que las imágenes desde esta perspectiva dualista dan paso a su consideración como parcialidad del mundo mental y parcialidad del mundo material, lo que abre la posibilidad de plantear otros elementos en la siguiente perspectiva.

#### **2.1.4. Perspectiva semiótica: las imágenes como signos observables**

---

Más allá del dualismo entre ideas e imágenes que se planteó en la perspectiva anterior, se sugería la división entre un mundo mental que implica la experiencia individual humana, la cual no es observable para terceros y, un mundo material con todo aquello que es "físico" o tangible y que, si se puede "compartir", pues hay un soporte, una evidencia.

Este mundo material contendría todo lo que sí se puede percibir a través de los sentidos, ya sea visual, auditiva, olfativa, táctil o gustativamente y que de todos modos está en relación, aunque no tenga contacto físico (como en el ejemplo de Descartes y el sonido de las palabras), entre estos dos mundos.

Por lo tanto, serían las experiencias “mentales” del sujeto (mediante ideas e imágenes u otros fenómenos de su conciencia perceptiva, cognitiva e intuitiva) que es posible dar sentido a lo que se ve (mirada), lo que se oye (escucha), lo que se huele (olor), lo que se toca (textura) o lo que se degusta (sabor) junto con sus diferentes mezclas que aporta el entorno en el que vivimos (incluido el propio cuerpo).

Este conjunto de experiencias, mezclas y cosas del entorno permite comprender que la división entre “imágenes mentales” e **“imágenes materiales”** (Magariños de Morentin, 2001, págs. 297-298), integra este mundo, aunque se trate de asuntos separados porque las segundas **implican signos visibles**.

Apoyándonos en la semiótica de la “imagen visual”, que detrás del sujeto que mira (pues ver puede referir sólo a la primera parte de la sensación de lo visible, como lo enfatiza el doctor Fernando Zamora), puede hallarse un bagaje que es aprendido y que cada sujeto desarrolla a lo largo de su vida para poder interpretar todos esos estímulos que causan huellas o impresiones y que así es como se “asocian” con las “ideas”.

A estas huellas o impresiones de la percepción individual y a las ideas de estas se les diferencia de lo que Magariños llama la “imagen material visual”, la cual cuenta con un “soporte físico” para poder ser analizada, para hacer una disección por parte del sujeto y que son sus rasgos materiales lo que le permite al sujeto hacerse de una noción de eso (un ejemplo es un paisaje, el cual está más allá del sujeto y cuando este lo analiza o lo disecciona es posible que le dé sentido a sus rasgos entre “nubes”, “cielo”, “árboles”, “montañas”, etcétera; tal como se sugería en la perspectiva dualista, del lado de lo imaginativo-ideativo ahora con apoyo en lo visual-sígnico).

Este autor propone una clasificación de los tipos de “imágenes materiales visuales” entre las que se encuentran cosas cotidianas hoy en día como pinturas al óleo, fotografías, dibujos, impresiones digitales, grabados, pinturas rupestres, planos arquitectónicos, y más, aclarando que aparte se clasifican las “imágenes mentales visuales”, entendidas como las impresiones o huellas mentales que dejan aquellas en nuestra conciencia desde diferentes experiencias y que nos ayudan a percibir en el instante o recordarlas “de memoria” (Magariños de Morentin, 2001, pág. 297), comentando que:



*“las imágenes materiales son un objeto más del mundo exterior que puede ser percibido y que, por tanto, como todos los restantes objetos del mundo, puede dar lugar a una o múltiples imágenes perceptuales y pueden almacenarse y transformarse en la memoria visual como una o múltiples imágenes mentales. La diferencia respecto de los restantes objetos del mundo consiste en [...] su capacidad para que un eventual perceptor considere a dicha imagen material como una representación, destinada a la configuración de una forma, para su valoración. En cambio, el perceptor considera a la percepción de los «restantes objetos del mundo» como información visual destinada a organizar algún tipo de comportamiento” (Magariños de Morentin, 2001, pág. 298).*

Entonces, Magariños sugiere que ninguna de las dos abarca todo el universo que implica este tipo de experiencia de un sujeto y ambas son componentes de la posibilidad perceptiva y cognitiva de los seres humanos en lo individual.

Si lo planteamos desde el ejemplo del paisaje pero ahora en el caso de pintarlo, el artista puede concentrarse en esa “imagen visual material” (Magariños de Morentin, 2001), pero no puede dejar de tener una experiencia mental de esta (Gomila Benejam, 1996); sin embargo al deslizar el pincel con pintura sobre el lienzo lo único que puede dejar “pintado” son algunas características “visibles” o “signos” que aparentan, pero también condicionan por el tipo de pintura, la técnica, la mirada y los modos de pintar a ese paisaje, el cual no es una copia idéntica sino que está afectada por lo que ha percibido antes e interpretado el autor de otros paisajes o por lo que ha imaginado e ideado con apoyo en otras huellas de su historia cognitiva (Flavell, 1993).

El soporte en este ejemplo es un lienzo sobre un bastidor de madera en donde se fijan pigmentos las cuales se puede decir que son manchas, signos, trazos, plastas, etcétera, dependiendo de quién lo diga y con qué propósito de análisis de este producto y más allá del momento en que lo realizó el pintor, volviéndolo un producto “visible” para otros y al mismo tiempo lo hace parte del universo de lo visual y de las obras pictóricas, hasta de las obras de arte o del mercado del arte, pues al ser algo tangible se le puede poner un precio y venderlo.

Y el análisis más allá del soporte, también puede llevar a identificar si el motivo o “contenido” de la pintura fuera un paisaje imaginado o recordado o si fuera un retrato elaborado en el sitio, lo cual se parece al trabajo que se realiza en el diseño, pues casi siempre es del primer tipo, pues se imagina cómo se verá una casa y se hacen croquis, pero también planos, estimaciones y demás propuestas materiales visuales las cuales pueden llegar a ser tan convincentes como las pinturas (como en los

renders interiores o exteriores de esa casa que no se ha percibido nunca pero que con impresiones o huellas anteriores apoyan nuestro trabajo profesional para proyectar su "visibilidad" futura).

En esta perspectiva semiótica ya se puede sugerir que todo esto es posible porque hay instrumentos, técnicas, habilidades y recursos materiales que se ponen al servicio de construir ese soporte y provocar "una impresión" (pero no una impresión de las ideas, como advertía Descartes y Berkeley), la cual está organizada y permite que otros sujetos como individuos tengan su propia sensación, percepción e interpretación, ya sea como análisis (significados por partes) o integrada a sus propias ideas (significado general), lo cual ya resulta muy complejo.

Parece que "lo visual" es un universo más amplio, y "lo visible" es sólo esta parte tangible que entra en relación con la experiencia del diseñador, es decir, la parte impresa (en el papel, en tela, en un muro) o proyectada en alguna una superficie o pantalla (con proyectores como en el cine, en los monitores y los *smartphones*, etcétera).

Respecto del ejemplo del pintor, lo que cambia es el contenido que tiene que aprender a ver, mirar, analizar, realizar e imitar o inventar el diseñador, siendo la mayor diferencia que es más necesaria la participación de otros sujetos, los cuales necesitan ver y mirar eso que se cree que es una idea pero que en primer lugar es un gráfico o un texto y que después será una "obra", cuando se construya (y por eso la importancia de la producción gráfica, pues es la que se vale de los soportes propios del ámbito arquitectónico para aprovechar el mundo material y ponerlo en relación con el mundo mental, sobre todo el que se asume "de la arquitectura").

Por lo que parece importante reflexionar en este ámbito si la "imagen material visual" y la "imagen mental visual" de la que trata Magariños nos ayuda a explicar detalles de estas diferencias desde esta condición individual-material.

Aún con estas diferencias entre el ámbito pictórico y el arquitectónico, lo común es que ambos tipos de producción "visual material" dependen y están ligados a las experiencias de lo "visual mental" de los sujetos individuales que elaboran estos productos o que los interpretan (pueden ser otros que no

sean arquitectos ni diseñadores), sugiriendo la cuestión de la dimensión social e histórica (que se comenta en el capítulo 3)

El mismo autor nos advierte que "lo visual" refiere a un asunto más amplio e implica un campo de conocimiento más allá de los soportes que ofrece su propuesta de la "imagen visual material", la cual pertenece al universo de "lo visible" (Magariños de Morentin, 2001), el cual clasifica en varios tipos:

La "imagen material visual plástica" o "cualisigno icónico" (Ilustración 5), que no tiene referencia en el mundo real porque es "abstracta", como algunas pinturas donde se mezclan colores sin ningún motivo identificable ni figura o cosa concreta que se pueda identificar claramente, dejando que el espectador interprete libremente "el contenido" (Magariños de Morentin, 2001, pág. 299).

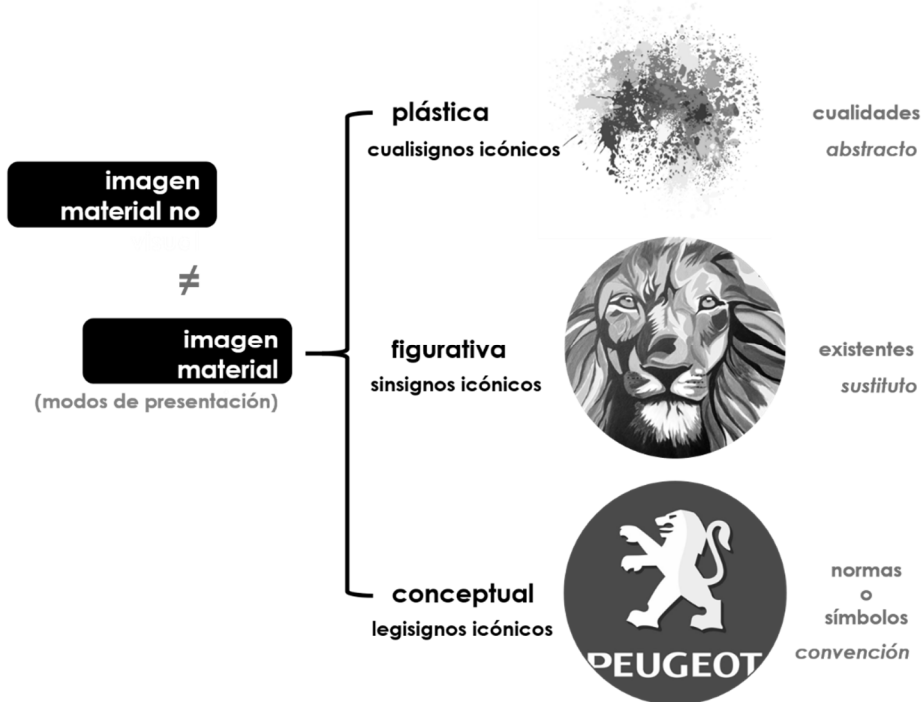


Ilustración 5. La imagen material visual como clasificación semiótica para el estudio de los signos que se producen e interpretan (elaboración propia con apoyo en Magariños, 2001).

La “imagen material visual figurativa” o “sinsigno icónico” (Ilustración 5), que muestra una analogía con algo existente en el mundo real y permite reconocer o identificarlo desde el bagaje cultural pero requiere de entrenamiento por parte del sujeto para interpretar su significado, (Magariños de Morentin, 2001, págs. 299-300); como los gráficos que a través de líneas y colores, aunque no sean fieles, nos permiten identificar una cosa, un personaje o un edificio por sus rasgos más simplificados.

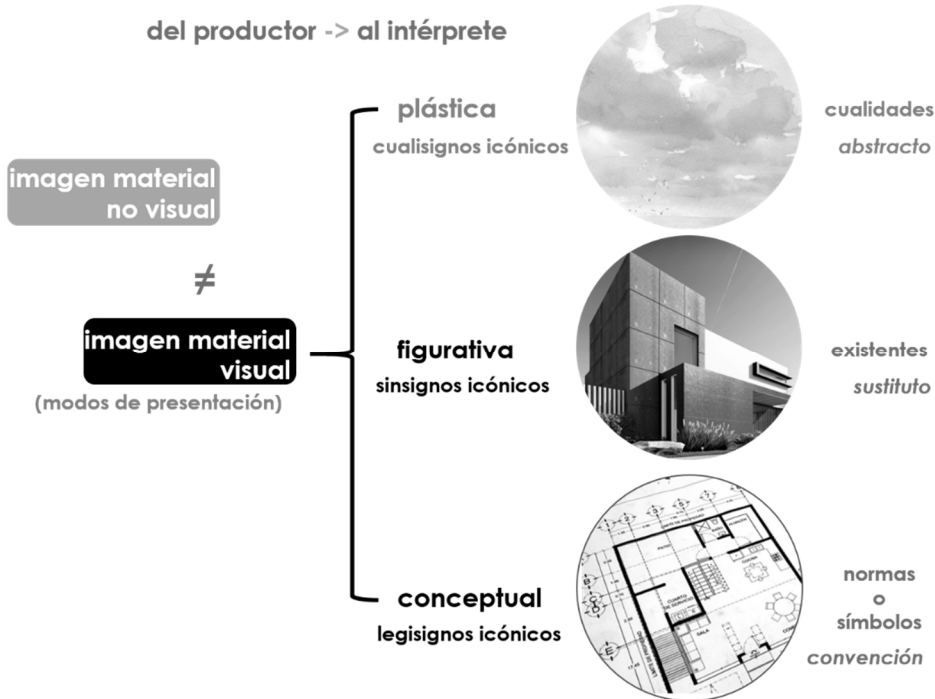
La “imagen material visual conceptual” o “legisigno icónico” (Ilustración 5), que muestra “la forma de determinadas relaciones ya normadas en determinado momento de determinada sociedad” (Magariños de Morentin, 2001, págs. 300-301), o sea que tiene un nivel más elaborado y condicionado por convenciones sociales, es decir que llegan a ser “símbolos”. Tal como las señales de tránsito y, en el ámbito arquitectónico los símbolos que acompañan los niveles de piso terminado, las marcas por donde pasa un corte arquitectónico o los diferentes tipos de línea con que se indican los pasos y direcciones de tuberías o los ductos de aire acondicionado y sus conexiones.

Esta clasificación es aportadora porque nos explica que dentro del universo de lo material visible se facilitan grados diferentes de precisión y que pueden agilizar las interpretaciones y las comunicaciones que requiere la dinámica de la actividad de diseño, así como muchos procesos constructivos que le dan sentido a los planos y otros tipos de productos de este tipo en nuestro ámbito profesional.

La “imagen material visual por combinatoria” es la última de esta clasificación, y con ella el autor nos habla de una mezcla de dos o más de las anteriores, lo cual es más común encontrarlo a diario como en el caso de un anuncio “espectacular” en la calle donde aparece un paisaje y este representa un lugar emblemático junto con un mapa o a un plano general con colores que ayuda a comunicar las partes de un posible recorrido de ese lugar (un nuevo desarrollo residencial en una zona de playa), lo cual implica un soporte adaptado para verlo a la distancia y en movimiento por una carretera o vía urbana; y, si se le suma que ese anuncio está animado y tiene efectos especiales, pues las “impresiones” que causará serán de mayor impacto para los individuos.

Esta clasificación ayuda a comprender que como arquitectas y arquitectos estamos inmersos en prácticas que se valen de muchos soportes y de modos combinados que no hacen sencilla su explicación a los estudiantes pero que también hace pensar en cuánta atención requiere en nuestro

caso la elaboración figurativa y conceptual del llamado “proyecto arquitectónico” en algunas de sus fases, lo cual se indica en el siguiente esquema:



**Ilustración 6. Clasificación y énfasis de la producción visual en el ámbito arquitectónico del diseño (elaboración propia con apoyo en Magariños, 2001).**

Parece que el diseño arquitectónico se beneficia más de un *render* y una vista parcial de un plano arquitectónico para cumplir con su función de “hacer visibles” muchos aspectos de la futura construcción (Ilustración 6), y que la producción pictórica artística indicada en la parte superior sólo se añade como un complemento o se deja de lado en los productos que estamos acostumbrados a realizar y evaluar para hacer nuestro trabajo (a menos que sea para una presentación o una exposición; pero habría que decir que eso ya es otro tipo de aplicación de estos soportes y contenidos “visibles”).

De modo que “lo visible”, entendiéndolo como aquello que se encuentra impreso o proyectado sobre un soporte material, es un universo en sí mismo, digno de estudio, pero no de modo aislado sino en

relación con otros universos semióticos, pues lo visual, lo auditivo, lo táctil, lo gustativo y lo olfativo de nuestra experiencia individual son sólo parte de proceso más amplios y complejos.

Pero resulta claro que esta perspectiva ayuda a pensar a las imágenes, mentales o materiales, como una red productiva que requiere del estudio de más de una disciplina, escuela o autor, lo cual se revisa a continuación como otra condición de esta dimensión individual de su estudio.

### **2.1.5. Perspectiva institucional: las imágenes como objeto de investigación diverso**

---

Después la dualidad imaginativa-ideativa y de la división entre el universo visual mental y material que aporta la perspectiva semiótica nos encontramos en un nivel de comprensión que es ajeno a lo que se explica en el ámbito arquitectónico respecto de las imágenes, lo cual está apoyado por otras posturas que abren más la panorámica y que enriquecen esta dimensión individual de sus saberes y conocimientos (Villoro, 2008).

Para empezar, tenemos el artículo “¿Qué queremos decir cuando decimos ‘imagen’?” (Martín Arias, 2016), donde se hace una reseña de dos autores contemporáneos que han hecho una especie de crítica sobre las perspectivas clásicas y “aisladas” desde lo que se conoce como el “giro icónico”; uno de sus exponentes es el profesor de lenguas e historiador del arte William John Thomas Mitchell (Mitchell, 1984) y, el otro, el filósofo e historiador del arte Gottfried Boehm (Boehm, 2017).

Al revisar sus propuestas, el primero se dio cuenta de que era necesario considerar y examinar cómo se utiliza y a qué se refiere la palabra imagen o imágenes actualmente, así como revisar el origen de los discursos de las diferentes disciplinas que estudian este asunto.

Sin pretender una definición total o final del término imagen, Mitchell revisó los diferentes significados que cada disciplina y autor implica, permitiéndole identificar varios problemas y posturas de sus aportaciones, lo que organizó en una perspectiva más integral que se comenta ahora y que resulta parteaguas de esta investigación.

Lo primero que este autor notó es que son muchos campos y prácticas sociales y culturales las que han abordado el estudio de la imagen o las imágenes (Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, 1987, pág.

9); ya sea desde las artes, desde las ciencias aplicadas, desde los campos de lo humano, las neurociencias, los estudios visuales, entre muchos otros territorios actuales.

También, que muchas aproximaciones eran, por decirlo así “cerradas” o “unidisciplinarias”, pero que hoy contamos con otras de tipo multidisciplinarias, las cuales integran grupos de investigación combinados desde diferentes formaciones entre sus participantes, los cuales comparten modelos y teorías, pero también difieren en algunos aspectos, lo que hace más amplio el diálogo e intercambio de avances.

Mitchell está en contra de que **las imágenes** sean un tipo específico de signo (como lo propone la perspectiva semiótica de Magariños), e insiste que **su entendimiento varía desde cada postura y campo que busca explicar algo distinto o con objetivos propios**, haciendo que estos esfuerzos condicionen el modo de entenderlas dependiendo desde dónde y quiénes lo hagan, así como para qué lo hagan.

Su trabajo ha sido de varias décadas y le permitió construir un modelo clasificatorio de las imágenes al que llama “La familia de las imágenes”, el cual ordena con los resultados que apoyaron las fuentes que consultó y criticó siendo el aspecto más sobresaliente una integración del universo de lo mental y lo material al recuperar lo mejor de cada enfoque.

En el artículo “*What Is an Image*” (Mitchell, 1984), discute que actualmente nos referimos a muchas cosas con el término imagen o imágenes, e incluso más que hace siglos, por lo menos desde que se inventaron las imprentas. Comenta que, por el cambio tecnológico, se tiene mayor acceso a su estudio y a los resultados de diversas aproximaciones sobre este y otros asuntos lo que, sumado a las redes informáticas, permite más redes de conocimiento académico e investigación, marcando diferencia con lo que alcanzaron autores de épocas pasadas en cuanto a cantidad, intercambio y difusión.

Por otro lado, reconoce que el término imágenes goza de un uso indiscriminado en muchos ámbitos de la vida cotidiana (tal como se comentaba en la introducción y que puede ser común a la perspectiva mediática), lo que multiplica la confusión cuando se escucha decir algo sobre ellas, además de que prolifera su producción y su consumo, lo que hace menos claro su entendimiento.

Apunta que muchas visiones clásicas simplificaban su sentido para cerrar su definición sin considerar otras opciones de entendimiento o porque era motivo de acción social y política en otras épocas; al respecto señala que la pregunta de ¿qué es una imagen? fue motivo de conflictos, pues se ha llegado al grado de forzar su entendimiento por motivos prácticos y urgentes -como en la época bizantina con la lucha entre el emperador y los patriarcas "una lucha entre la iconoclastia e iconofilia", entre liberales y conservadores sobre todo en el uso que se daba a las imágenes religiosas- (Mitchell, 1987, pág. 7), lo que llegó a limitar su estudio y hasta prohibirlo.

Cuenta que en esos momentos los monarcas asumían las imágenes como íconos religiosos y las usaban para disfrazar las ideas religiosas (algo que llama la atención pues es criticado desde la perspectiva dualista), provocando a los reformistas en Europa y que, después del movimiento de Ilustración, daría paso al actual uso indiscriminado de "íconos" (una libertad que quizá facilitó la confusión entre imágenes e ideas).

Esos actores del pasado, comenta Mitchell, quizá no resultó en lo que esperaban pues ha hecho que su uso pase por "natural" y sea muy "popular", como en el caso de las redes sociales actuales (*Whatsapp, Instagram, Facebook, TikTok, etcétera*), en las cuales estamos tan acostumbrados a "ver imágenes", a generarlas con la cámara" o enviarlas en un instante al otro lado del mundo; y, para sorpresa de esos ancestros, hoy se puede editar, recortar, mejorar, usar filtros y mejorar en tiempo real un video en cuestión de segundos.

También contamos con "imágenes del momento", de los últimos acontecimientos en en diferentes lugares del planeta, lo cual espantaría a esos monarcas que querían controlar la difusión o el uso de las "imágenes autorizadas" (aunque hoy también está sucediendo algo parecido, pero no por motivos sólo religiosos).

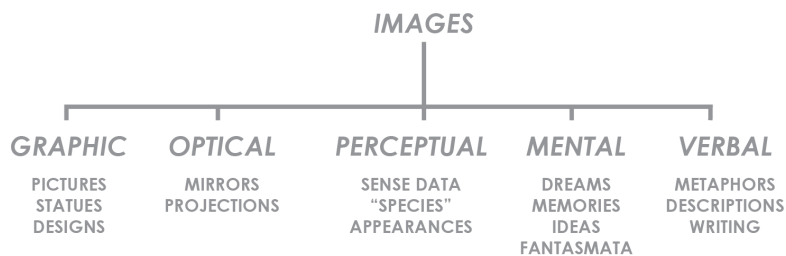
El caso es que Mitchell replantea la crítica contemporánea desde el desarrollo histórico del estudio y uso de la palabra imagen o imágenes debido a lo diverso que se ha vuelto con el paso de los siglos su uso, sus condiciones de producción, sus aproximaciones de investigación y más que nada el aumento de cabo sueltos.



Esto sugiere una necesaria actualización para incorporar las situaciones y contextos donde se generan explicaciones sobre las imágenes, las cuales cuentan con más recursos e intercambio para su avance (Mitchell, 1987, págs. 9-14).

La principal condición de esta diversidad de estudio de las imágenes recae en la diversidad institucional con que cuenta la humanidad hoy en día, pero también en los propósitos y problemas diferentes que persiguen sobre ellas muchas ciencias, artes y humanidades como pueden ser las físicas, las neurociencias, los tipos de medicina, las prácticas profesionales, las psicologías, las sociologías, las antropologías, las historias, etcétera, lo que lleva a este autor a notar que cuando se habla de "una imagen" como un dibujo, una fotografía, una impresión sensorial, una idea, o hasta un concepto, detrás hay una marca que proviene de un tipo de discurso institucionalizado (González Ochoa, 2007, págs. 35-62), lo que permite comprenderla de un modo "interesado".

Por lo que fue conveniente dar cuenta de quiénes dicen algo acerca de estas palabras y con ello proponer el modelo antes mencionado, al que este autor llama "la familia de las imágenes" (Mitchell, *Iconology: image, text, ideology*, 1987, págs. 9-14), el cual es plural e integrador del mundo "mental" de la experiencia individual pero también de su complemento de soportes o sistemas materiales de apoyo (Ilustración 7).



**Ilustración 7. "La familia de las imágenes", modelo planteado por William J.T. Mitchell (1984).**

Este modelo conecta estos dos mundos del siguiente modo:

- Del lado izquierdo las imágenes gráficas y ópticas (correspondientes con el mundo material; (Magariños de Morentin, 2001));
- Del lado derecho las imágenes perceptuales, mentales y verbales (correspondientes con el mundo mental; (Gomila Benejam, 1996)).

Y, en lugar de condensarlas en la parte superior como imágenes en general (Hessen, 1989), o de dividir las entre lo mental y lo material (en medio), las coloca de acuerdo con los diferentes campos de conocimiento donde las identificó:

- IMÁGENES GRÁFICAS con mayor estudio desde las Historias del Arte.
- IMÁGENES ÓPTICAS con mayor énfasis desde la Física y la Neurología.
- IMÁGENES PERCEPTUALES desde las Neurociencias, la Filosofía o la Teología.
- IMÁGENES MENTALES desde la Psicología.
- IMÁGENES VERBALES desde la Literatura o la Crítica Literaria.

Esta clasificación, aunque marca “nichos”, también parece poner en contacto al individuo por medio de la percepción (al centro) y como puente entre esa división material-mental que sugería Magariños.

A partir de este modelo se puede dar paso a una perspectiva multidisciplinaria, comentada en seguida.

#### 2.1.6. Perspectiva factual: las imágenes como modelo integral de realidad

---

Como se comenta en las perspectivas anteriores son muchas las aristas que surgen al profundizar en los saberes y conocimientos de las imágenes, por lo que se reconoce que integrar diferentes consideraciones, como en el modelo de Mitchell, resulta más complicado a medida que se ha ido avanzando en esta problemática de las condiciones de entendimiento y explicación de este asunto.

De acuerdo con este esfuerzo en el libro *Principios de Teoría General de la Imagen* (Villafañe & Mínguez, 2002), el doctor Justo Villafañe y el doctor Norberto Mínguez presentan la “Teoría General de la Imagen (TGI)”, que se apoya en muchas aportaciones disciplinarias desde los campos científicos donde trabajan: las ciencias de la información y las ciencias de la imagen.

A esta teoría la consideran **factual porque:**

*“las ciencias factuales, al contrario de las formales que estudian las ideas, se interesan por los hechos, recurriendo a la experiencia para convalidarse” (Villafañe & Mínguez, Principios de Teoría General de la Imagen, 2002, pág. 21).*

Una característica de la TGI es que hace explícitos los supuestos, la justificación y los razonamientos de los que parten y con los que argumentan su propuesta pues:

*“Ninguna teoría factual es plenamente axiomática, ya que estas teorías se nutren de la experiencia y, consecuentemente, han de estar abiertas a ella” (Villafañe & Mínguez, pág. 22).*

Por lo que, al soportarse por un marco de referencia "teórico" justificado y razonamientos que se han puesto a prueba ante los hechos concretos (haciendo explícitos unos y otros), logran un conocimiento válido del objeto de estudio (Villoro, 2008), lo permite superar creencias o saberes que dejan cabos sueltos en las perspectivas anteriores.

Desde esta teoría se considera que **las imágenes** son "**modelos de realidad, independientemente del nivel de realidad que [...] posean**" (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 25), y producto de la conciencia humana que, para lograrse, identifica un "contenido" atribuido a una experiencia perceptiva y una representación cognitiva que se vale de huellas de impresiones pasadas (imágenes mentales en Gomila) o de impresiones "en el momento", asentadas en soportes variados (imágenes materiales en Magariños).

Con lo que se detalla que las imágenes implican un proceso complejo de relación entre:

- a) un sujeto en específico
- b) una situación donde este se encuentra;
- c) unos fines;
- d) unas relaciones que se ponen en juego desde una experiencia concreta
- e) un entramado al que podríamos llamar "un tejido integral único".

Esta experiencia individual, nos sugieren Villafañe y Mínguez, nos pone en relación con las cosas sensibles, pero no son equivalentes a las cosas mismas (imágenes en Hessen), y las experimentamos por medio de "modelos" o "modelaciones" (lo que de algún modo es compatible con las perspectivas anteriores, pero con mucho mayor consideración de las condiciones enlistadas (y otras que los autores no consideran en su teoría).

Llama la atención que estos "modelos de realidad" al estar condicionados a un momento específico y una situación concreta del sujeto, así como afectadas por las experiencias propias de ese sujeto específico (su pasado y las interpretaciones que puede hacer, en el sentido de la perspectiva semiótica y de "los signos" que ha aprendido a reconocer), podemos decir que rebasa la simpleza con las que hemos reconocido otras posturas de esta dimensión individual de estudio.

Los autores también insisten en superar la búsqueda de una clasificación general de las imágenes (lo que entra en conflicto con lo platicado con el doctor Fernando Zamora), pues plantean que el

“universo icónico” implica diversidad y podría confundirse entre los tipos de imagen y “la realidad”, debido a que los primeros implican procesos o “modos de [realizar la] modelización icónica de la realidad” (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 16), pero lo segundo trata sobre “el contenido” o “los significados que se les asignan.

Lo más relevante es que esta teoría hace pensar en las imágenes como un tejido detallado mediante el cual se teoriza cómo se van relacionando las esferas de lo individual de la experiencia de los sujetos (Hessen, 1989), con las cosas materiales o incluso las “ideas” ( Gomila Benejam, 1996), y más hoy que estamos ante “la gran variedad de especímenes icónicos que pueblan la iconósfera contemporánea” (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 38), e incorporando aportaciones de las ciencias de la cultura y de la comunicación visual, lo que convierte a la TGI en un “núcleo conceptual para el análisis formal de la comunicación visual” (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 20).

También es relevante que no se deja de lado la división con la condición material de las imágenes sobre soportes (Magariños de Morentin, 2001), ya que sus características tangibles les hacen visibles, medibles, compartibles y hasta vendibles (Zamora Águila, 2007, pág. 127), algo que no podría lograr por sí misma la esfera de “lo mental”; es una condición humana (y más hoy), desarrollarse a través de unas y otras.

Para entender más esta propuesta, es necesario presentar un resumen de los elementos que soportan esta teoría, empezando por los cuatro supuestos de los que parten estos autores (Villafañe & Mínguez, 2002, págs. 23-24), considerando que las imágenes:

1. Poseen una naturaleza icónica que las distingue de otros sistemas comunicativos mediante tres hechos esenciales “una selección de la realidad, un repertorio de elementos específicos de representación y un sistema de orden de tales elementos”.
2. Otorgan cualidades al orden visual de la realidad, por medio de la percepción humana del entorno, tensión que sucede entre la mimesis (el parecido a las cosas) y la abstracción (lo que no tiene apariencia); la primera dio posibilidad a la invención de la perspectiva artificial, aunque no puede librar la segunda por ser la que permite a todo grupo social aprender a interpretar lo convencional.
3. Tiene una sintaxis que soporta el supuesto anterior, mediante elementos específicos con que se modela la realidad y de acuerdo con un orden integrado, aunque no se desarrolla al mismo tiempo en el desarrollo cognitivo (Flavell, 1993).

4. Poseen significación plástica que se puede analizar independientemente de la semántica, o sea que se pueda analizar un cuadro "abstracto", aunque no posea un sentido semántico al no contener aspectos simbólicos más allá de su construcción material (como los cuadros de Kandinsky, por ejemplo).

Estos supuestos surgen del campo de conocimiento de las ciencias de la imagen (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 24), y a su vez apoyan tres axiomas del contraste o comprobación empírica de esta teoría factual (Villafañe & Mínguez, 2002, págs. 25-26):

1. "Toda imagen es una modelización de la realidad"; por eso las imágenes serían modelos de realidad y sus propiedades son correlatos de propiedades reales.
2. "Existe una correspondencia estructural entre la percepción y la representación visual, en función de la cual puede formalizarse el concepto de composición normativa"; o sea, quién produce la imagen (material) no requiere partir de la valoración de esa composición, sino que basta asumir los paradigmas desde los que intenta representar algo; sin embargo si tendría una condición didáctica pues lo que busca es darle un sentido enseñable, mostrable a otros, por medio de un orden visual perceptible.
3. "La naturaleza icónica" de la imagen se arma con tres hechos: una selección de la realidad, un repertorio de elementos de representación y una sintaxis.

Con lo que, el objeto de estudio de la TGI es la naturaleza icónica "que se identifica con todos aquellos hechos invariantes e irreducibles en cualquier imagen" (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 26).

Al teorizar sobre la imagen desde esta perspectiva se deben considerar los procesos perceptivos y los representativos que posibilitan "los hechos visuales", fruto del cruce disciplinar de algunas psicologías, la teoría del arte y otras ciencias que se enfocan en la relación que guarda la percepción y la representación del sujeto con el significado y el rol del sujeto como observador, lo que rebasa a lo visible de la imagen pero se apoya en ella (algo así como un encuentro de proyecciones de quien mira "lo visible").

Y, aunque esta perspectiva se enfoca en la imagen, al mismo tiempo es periférica sobre el espacio disciplinar que permite formular la TGI (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 27), con lo que se reconoce no sólo el objeto de estudio (la imagen) y su situación entre otros procesos productivos (las condiciones en que es posible como tejido humano), sino la situación desde los cuales se alimenta para poderse plantear institucional y multidisciplinariamente (Mitchell, Teoría de la imagen, 2009), por lo que, si

cambiamos alguno de los supuestos o axiomas, entonces cambiará el modo en el que se comprenda y se pueda explicar o contrastar aquello que se nombra así.

Es claro que estos autores enfatizan el cuidado para no confundir a "las imágenes, entendidas como modelos de realidad" con "la realidad" misma, porque plantean que el mundo visual es el referente de partida para producir las imágenes, donde el espectador es el que observa y el que aprehende esa imagen, pero lejos de ser un proceso "puro" u objetivo, se acompaña de procesos conductuales humanos que influyen en ello y que lo pueden estar afectando (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 29).

Si es así, entonces las imágenes no surgen debido a un acto de percepción de aquello que estimula visualmente al sujeto, sino que también pone en medio el estereotipo (modelo previo) que el sujeto tiene de su objeto visual, es decir, los "prejuicios" con los que percibe (la mirada dirían otros autores), condición que multiplica la diversidad de imágenes producibles como de imágenes percibidas, confirmando lo complicado de definir objetivamente a este objeto de conocimiento (y en lo que están de acuerdo Aumont, Read o Mitchell).

Esto hace que ya no dependan sólo de los soportes materiales de "lo visible", como nos hacía notar la perspectiva semiótica, sino por la relación que guarda el espectador "conocedor o no" con lo que le provocan en su situación y circunstancia específica.

Todo esto lleva a considerar que hay numerosos modos de producir y percibir o interpretar "lo que se ve", lo que implica que la TGI identifica tres hechos invariables (Villafañe & Mínguez, 2002, págs. 30-31):

- a) Una selección de la realidad;
- b) Un repertorio de elementos y estructuras de representación icónicas;
- c) Una sintaxis visual.

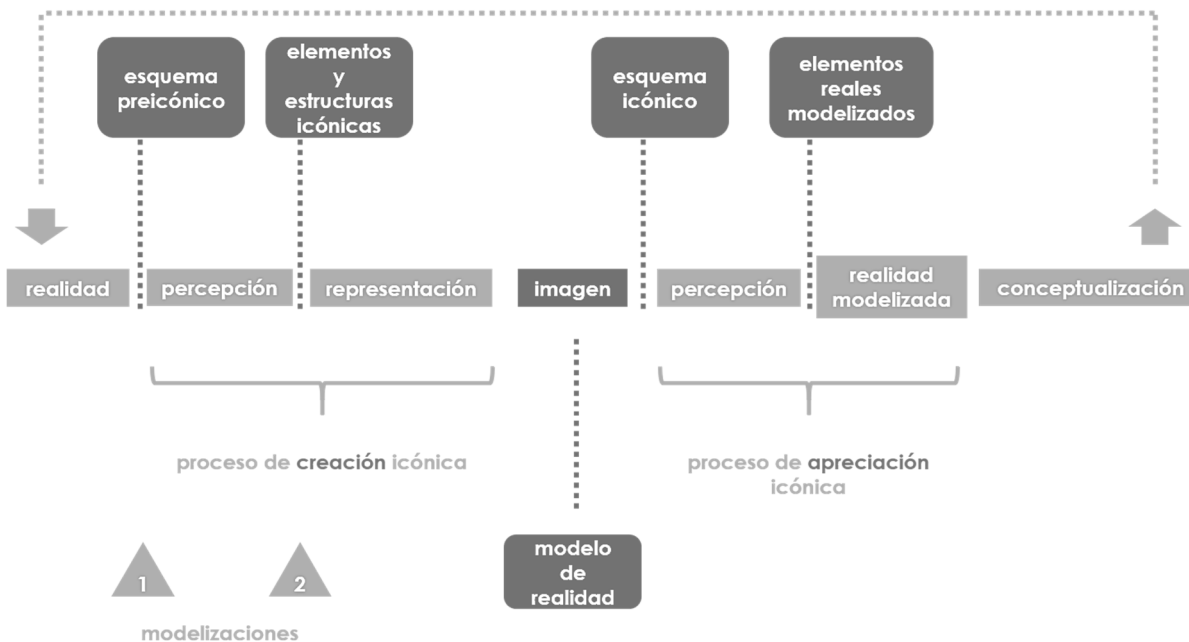
Podríamos entonces hablar de que la realidad que experimenta un sujeto es una modelización icónica de esta pero no la percepción de las cosas en sí; o sea, lo que permite que generemos imágenes en nuestra experiencia personal o en nuestras prácticas de diseño arquitectónico o de otro tipo en la vida cotidiana sería una variada capacidad modeladora que cuenta con apoyo en íconos o abstracciones, independientemente de que haya convenciones o elementos de la cultura para identificarlo y también

por ayuda del lenguaje, que es otro sistema que aquí no es explícito pero que ya se sugería en una perspectiva anterior.

Para pensar que en la clasificación de las "imágenes materiales visuales" entre cualisigno, sinsigno y legisigno icónico en la perspectiva semiótica en (Magariños de Morentin, 2001), tendríamos niveles de realidad con que se construye y ordena la producción y la percepción e interpretación del "contenido" semiótico, que va de lo más parecido "real" a lo menos parecido "convencional".

Esta relación con la realidad, aunque cambia de nivel, no desaparece "mentalmente", por ser parte de una experiencia del sujeto; lo que si pudiera cambiar es "la función" que cumpliría cada tipo de "imagen material visual", pues así "modela la realidad" (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 31), ya que a veces sustituye, a veces interpreta, a veces traduce, etcétera, en un proceso continuo (Ilustración 8)

### transferencia imagen-realidad



**Ilustración 8. Modelización icónica de la realidad (Elaboración propia con apoyo en Villafañe y Mínguez, 2002).**

Otro aspecto interesante es que la TGI contempla un “creador” o “productor” de “las imágenes como modelos de realidad”, así como un “apreciador” u observador desde dos experiencias diferentes, lo que abre la cuestión de la dimensión social, sin entrar a detalle.

Al ser “modelos de realidad”, las imágenes guardan relación con esta independientemente de su nivel de fidelidad con la misma (Ilustración 8); en la llamada fase “creativa”, la cual podemos relacionar con una explicación más cercana al ámbito del diseño en general o del diseño arquitectónico, la cual describen así:

1. La primera modelización que inicia con un esquema preicónico por parte del creador-productor de la imagen y que sucede entre el momento de la percepción y la representación, teniendo ahí su origen y primer ordenamiento por parte del perceptor; lo ejemplifican con los tanteos que hace un dibujante cuando intenta “captar” los rasgos del objeto que pretende representar en el papel antes de realizar cualquier trazo o cuando un fotógrafo esboza con sus manos el encuadre o búsqueda de un sitio para encuadrar que antes de disparar con su cámara fotográfica (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 33)
2. La segunda modelización cuando el perceptor construye una estructura y trata de acomodar algunos elementos que recojan lo esencial de la realidad con apoyo en los esquemas preicónicos que posee para llegar a un esquema icónico, el cual sería su “modo de ver” y “reconocer”; este será influido histórica y estilísticamente por su época y por los medios que haya utilizado el representador, así como el resumen del objeto que se está intentando representar (aunque no se presenten todos sus rasgos o detalles) (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 34).

Y luego está la fase “apreciativa”, una vez que la imagen está producida (al centro y como modelo de realidad en la Ilustración 8), se da paso a que el observador o espectador inicie un nuevo proceso en el cual accede a esta a través de su propia percepción y cumpliéndose alguna función: representativa, simbólica o signica (como en la clasificación de Magariños).

Finalmente, el observador o espectador también influye en el resultado visual, pues esa imagen (realidad que ha sido modelada y representada) es objeto de apreciación y se conceptualiza y se conecta con la realidad proyectando un sentido hacia la misma, lo que implica su conducta y respuesta de interacción (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 35), especialmente si se trata de un segundo sujeto o del original, pero en un momento diferente de experiencia (para dejar señalado que la complejidad ya es demasiada para este punto de la exposición).



Es por lo que la TGI reconoce la variedad de “especímenes icónicos existentes en la iconósfera en la que vivimos” (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 39), y al mismo tiempo hace identificable lo “invariable” de su proceso mediante seis categorías (Villafañe & Mínguez, 2002, págs. 39-57), como estructura explicativa central que proponen estos autores, mediante:

1. Nivel de realidad; basado en la semejanza con el referente (escala de iconicidad con 11 niveles: 1-representación no figurativa, 2-esquemas arbitrarios, 3-esquemas motivados, 4-pictogramas, 5-representación figurativa no realista, 6-pintura realista, 7-fotografía en blanco y negro, 8-fotografía en color, 9-imágenes de registro estereoscópico, 10-modelo tridimensional a escala y 11-imagen natural).
2. Simplicidad estructural; basada en la articulación sintáctica de elementos y estructuras que indiquen económicamente los principios de la forma visual y contenido.
3. Concreción del sentido; basada en la significación semántica, indicada por grados de monosemia a la polisemia (de un significado claro a muchos posibles).
4. Materialidad de la imagen; basada en la ausencia de intencionalidad comunicativa (imágenes mentales e imágenes naturales) y en la posibilidad de manipulación (imágenes creadas e imágenes registradas).
5. Generación de la imagen; basada en si son originales (únicos o múltiples) o copias que tienen diferencias de elaboración respecto de las originales.
6. Definición estructural; basada en la organización sintáctica que expresa su composición o puesta en escena en relación con el espacio y el tiempo (en el primer caso por su dinamismo o su profundidad espacial, y en el segundo por su aislamiento o secuencialidad y su dinamismo formal).

Estas seis categorías prueban la dificultad de definir sencillamente a las imágenes que la TGI intenta organizar, aportando muchos criterios para comprenderlas. A continuación, se presentan ejemplos de estas seis categorías, para acercarlo a nuestro entendimiento en el campo del diseño arquitectónico.

Primero, mediante el “nivel de realidad”, donde se pueden describir algunas características de los soportes y modos de representar que nos son familiares y de acuerdo con una escala de “iconicidad” (Tabla 1).

**Tabla 1. Clasificación de las imágenes en función de su nivel de realidad (elaboración propia con apoyo en Villafañe y Mínguez, 2002).**

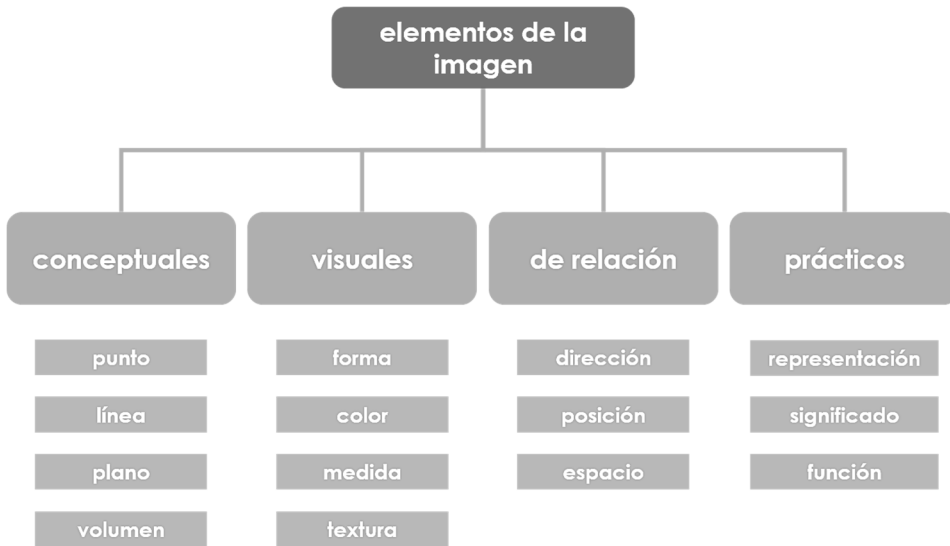
<b>Nivel de iconicidad</b>	<b>Teoría General de la Imagen (TGI)</b>	<b>ejemplos en el ámbito de diseño arquitectónico</b>
1	representación no figurativa	manchas de color o texturas
2	esquemas arbitrarios	<i>doodling</i> (garabatos al azar)
3	esquemas motivados	<i>sketching</i> (croquis y apuntes rápidos)
4	pictogramas	simbología, escalas humanas, siluetas
5	representación figurativa no realista	planos convencionales (arquitectónicos, constructivos, detalle, etcétera)
6	pintura realista	dibujo de imitación o render realista
7	fotografía en blanco y negro	<i>render</i> hiperrealista en blanco y negro
8	fotografía en color	<i>render</i> hiperrealista a color
9	imágenes de registro estereoscópico	render en 3D estereoscópicos, inmersión virtual
10	modelo tridimensional a escala	maquetas
11	imagen natural	el entorno natural y el construido

Luego, en la “simplicidad estructural” se tiene la sintaxis, o sea el orden y la relación que guardan los elementos icónicos de acuerdo con la función que cumplen dentro de los procesos de representación para la comunicación.

Esto lleva al encuentro de los componentes estructurales con la experiencia visual, donde el análisis de los primeros es factible y objetivo mientras que en la segunda se vuelve problemática por la influencia de la conducta o de las experiencias previas del sujeto observador, además de la dificultad de “observarlas” directamente (asunto que señalaba Magariños).

Por lo que Villafañe y Mínguez eligen dos métodos de análisis: los cuantitativos y los cualitativos, ambos con límites frente al tipo de imagen que se esté analizando; los cuantitativos se valen de la medición y la geometría y representan sus resultados de modo objetivo, los cualitativos se basan en la apreciación y resultan más difíciles de representar objetivamente (Villafañe & Mínguez, 2002, pág. 44).

Si consideramos la clasificación clásica de “los elementos de la imagen” (Dondis, 2002), la cual se divide en a) elementos conceptuales; b) elementos visuales; c) elementos de relación; y, c) elementos prácticos, podemos pensar que el análisis puede ser algo así:



**Ilustración 9. Los elementos de la imagen de la sintaxis visual (elaboración propia con apoyo en Dondis, 2002).**

Desde los métodos cuantitativos se tendría que contabilizar cada una de estas categorías de análisis por columna y en los métodos cualitativos se tendrían que identificar cualidades que les atribuimos a los mismos en cada caso específico.

Si lo aplicáramos a un plano arquitectónico, encontraríamos un universo de posibilidades de análisis, realizando la cuantificación y cualificación, por ejemplo, de las líneas que componen un elemento dentro del plano, identificando su forma y color, su medida y dirección, lo cual podría ser muy amplio pues un caso como estos podría implicar muchos elementos por identificar y evaluar en sus atributos (algo que se intentó al inicio de la investigación pero que se hizo de modo intuitivo sobre un par de dibujos del libro de los dibujos de Augusto H. Álvarez).

En la "concreción del sentido", se trata sobre un significado o varios, dependiendo del propósito de interpretación que tuviera una imagen analizada, tanto de quien lo produce como de quien lo interprete como tercero y podría ser que, con ayuda de la Tabla 1, dependiendo del grado de iconicidad pero también del grado de convención que se maneja en el ámbito arquitectónico, se notara la variación del significado de un elemento (el norte), un conjunto de elementos (las líneas de

cota) o el gráfico completo (un plano de cimentación), reconociendo que algunos de ellos pueden ser más “estables” en algunos momentos o situaciones (por ejemplo si al inicio no se tiene la información para elaborar el plano de cimentación y se utilizan líneas y figuras provisionales para acercarse poco a poco a su definición).

En la “materialidad de la imagen”, se coincide con el modelo de “la familia de las imágenes” (Mitchell, 2009), basado en las diferencias entre los soportes más convencionales o tangibles y los menos tangibles, para llegar a cuatro clases de imágenes que describen así (Villafañe & Mínguez, 2002, págs. 51-54):

1. Imágenes mentales; no tangibles pero partícipes de la naturaleza icónica; de contenido sensorial e interiorizado en la experiencia del sujeto creador o espectador; poseen un referente; no requieren de estímulo físico para producirse; carecen de soporte físico; son influidas por los procesos conductuales (semiconscientes, oníricas, alucinaciones, eidéticas, y del pensamiento).
2. Imágenes naturales; no manipulables por ser parte de la percepción ordinaria; su soporte orgánico es la retina; tienen mayor nivel de realidad; requiere de su referente para producirse; está subordinada al sistema visual.
3. Imágenes creadas; con intencionalidad comunicativa; obtenidas mediante un sistema de registro por adición o modelación, además de útiles y un soporte que no permite copias exactas; el material es mediador de su resultado.
4. Imágenes registradas; obtenidas con ayuda de utensilios sofisticados; pueden automatizarse; el sistema de registro para obtenerlas es por transformación; permiten un copiado muy exacto; alto nivel de mediación.

Esta categoría sugiere que, en distintos momentos y para distintos propósitos, muchas imágenes se presentan como parte de los procesos de realización de los trabajos que implica ejercer o participar en el diseño arquitectónico (ver Tabla 2).

**Tabla 2. Ejemplos de imágenes en el diseño arquitectónico por su definición icónica de materialidad (elaboración propia con apoyo en Villafañe y Mínguez, 2002).**

<i>materialidad de la imagen</i>	en general	en el diseño arquitectónico
<i>imágenes mentales</i>	semiconscientes, oníricas, alucinaciones y del pensamiento	visualizaciones o inferencias espaciotemporales que imagina mentalmente el diseñador al recordar obras o proyectos anteriormente experimentados; dibujos o planos elaborados o vistos con anterioridad y ensoñaciones que pueda tener mientras duerme

<i>imágenes naturales</i>	sensorias retinianas	lo que se proyecta en la retina del ojo del diseñador al contemplar dibujos, al visitar edificios, al estar dentro de uno de ellos, al ver series o documentales o programas en la televisión o los dispositivos móviles
<i>imágenes creadas</i>	con intencionalidad comunicativa, sistema de registro por adición o modelación, su soporte media el resultado y no permiten copias exactas (reproducción distinta)	cuando en la obra se realiza algún trazo de aproximación sobre la tierra o sobre un muro para acordar un ajuste de último minuto o cuando en un tabique con un clavo o alambre se marca un "dibujo", del cual no quedará registro una vez que el muro haya sido levantado y acabado
<i>imágenes registradas</i>	con intencionalidad comunicativa, sistema de registro por transformación y permiten copias casi exactas (reproducción fiel)	croquis con plumón y tinta sobre papel bond adicionando trazos diversos que constituyen una aproximación configurativa a un local arquitectónico o los mismos planos, los cuales pueden ser reproducidos mediante impresiones láser o con plotter de tinta

En la "generación de la imagen", tenemos a las imágenes que se producen como originales y aquellas que son copias, las cuales pueden cumplir una función específica como en las aproximaciones iniciales en las cuales se elaboran croquis o apuntes para elegir entre varias opciones de un posible acomodo de elementos, locales o edificios en un conjunto habitacional, por ejemplo; pero, al llegar a una fase donde se comienzan a tener planos arquitectónicos harán falta copias para realizar otros "originales" sobre ellas (como pueden ser asuntos de instalaciones o de algún acabado). Aun cuando es un ejemplo muy general y pequeño de lo que ocurre en los procesos de producción de imágenes de diseño arquitectónico, va siendo más comprensible por qué Villafaña y Mínguez presentan todos estos niveles, fases y elementos que forman parte de su TGI, pues facilitan el análisis y contraste empírico de los casos, algo que es más puntual que las perspectivas previas.

Finalmente, en la "definición estructural" se refieren al tipo de sintaxis que tiene cada imagen, identificable en su expresión compositiva, con énfasis en su relación entre espacio y tiempo para producirlas. En este nivel de análisis, se tienen cuatro criterios (dos espaciales y dos temporales), para una definición icónica:

- 1) La imagen móvil versus la imagen fija; si un gráfico tiene movimiento o no (como un recorrido virtual contra un plano arquitectónico sobre papel).

- 2) La imagen plana versus la imagen estereoscópica; independiente del soporte, se refiere a si el contenido representa o no profundidad espacial (los planos arquitectónicos como proyecciones geométricas ortogonales en contraste con las "perspectivas" o proyecciones paralelas y cónicas).
- 3) La imagen aislada versus imagen secuencial; en gráficos convencionales aislados (como plantas, cortes y fachadas) o planos de taller donde es importante una secuencia para "narrar" cómo se procederá constructivamente.
- 4) La dinámica formal de la imagen versus la estática formal de la imagen; con grados de ordenamiento que dependen de rasgos aparentes de las imágenes (un croquis donde hay elementos de alto contraste o de diferente forma contra patrones de modulación o regulación; trazos verticales equidistantes y serían rasgos de la estática formal, mientras que trazos que cambian de dirección con curvas en escalas humanas y vegetación indican rasgos de dinámica formal).

---

## 2.2. Reflexiones acerca de la dimensión individual de las imágenes y la experiencia del diseñador

---

Con estas seis perspectivas desde la dimensión individual del estudio de las imágenes se logran entendimientos interesantes acerca del diseñador (el sujeto), del diseño (la actividad) o de lo diseñado (los productos de diseño), haciendo notar que estos saberes y conocimientos parten de diferentes momentos y situaciones al paso del tiempo y del avance de distintos autores y disciplinas que quizá no compartieron ni intercambiaron información pero que por momentos parecen muy compatibles, lo que permite distanciarnos respecto de las creencias populares y empezar a mirar desde otras consideraciones a nuestro quehacer en el ámbito arquitectónico.

En resumen, se presentan las siguientes posibilidades:

- Con apoyo en la perspectiva mediática, se considera a **las imágenes como ideas esenciales e individuales** del arquitecto-diseñador que supone ser la fuente de estas desde su imaginación y que las "transfiere" a los dibujos u otro tipo de representaciones asociadas con su quehacer, incluso a las obras, lo que alimenta esta creencia en la opinión pública y la vuelve emblemática.
- Con apoyo en la perspectiva epistemológica, se considera a **las imágenes como fenómenos de conciencia y mediadoras del conocimiento individual** de un sujeto ante un objeto; el sujeto (arquitecto-diseñador) experimenta imágenes del objeto, pero no al objeto directamente (sólo a través de este fenómeno de conciencia), sin dar más detalles ni qué podría suceder con otros fenómenos de conciencia ni la relación de estos con el pasado o el futuro.
- Con apoyo en la perspectiva dualista, se considera a **las imágenes como impresiones mentales desde estímulos materiales**; las primeras en la experiencia mental del sujeto y las segundas

como productos tangibles, lo que plantea una división que al mismo tiempo genera ambigüedad por llamarles imágenes a ambas.

- Con apoyo en la perspectiva semiótica, se considera a **las imágenes como signos observables** a partir de la dualidad mental (ideas e imágenes como algo distinto) y de la división de este mundo mental respecto del mundo material que es el observable y clasificable en “imágenes materiales visuales”, reconociendo el sistema visual entre otros sistemas semióticos implicados.
- Con apoyo en la perspectiva institucional, se considera a **las imágenes como objeto de investigación diverso** al notar que los discursos institucionalizados a través de las disciplinas desde los que se estudian lo han tratado como objeto de estudio con diferentes preocupaciones, sin perder de vista que hay relaciones o puntos de encuentro entre cada una de ellas, lo que las hace compatibles para su avance contemporáneo (y que conecta el modelo de Mitchell).
- Con apoyo en la perspectiva factual, se considera a **las imágenes como modelos integrales de realidad**, lo cual se apoya en una teoría que hace más evidente la dependencia de cualquier explicación en los recursos con los que se construye y que permite un análisis por medio de una estructura detallada de categorías, dimensiones, funciones, roles, elementos, relaciones, grados, entre otros factores que implica el complejo “universo icónico” desde la experiencia humana, haciendo imposible una definición cerrada del término imagen.

En el siguiente esquema se presenta un resumen de estas perspectivas y su relación en conjunto.

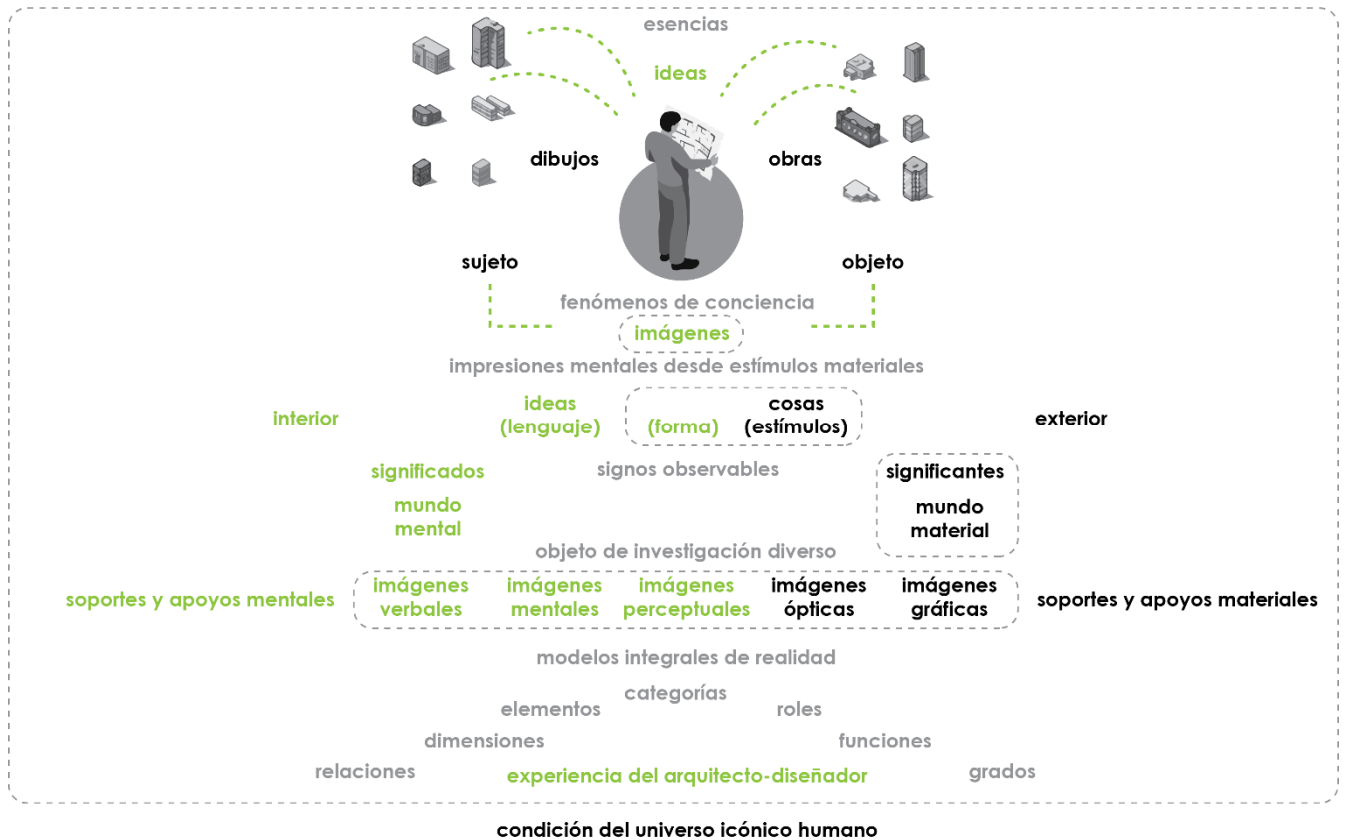


Ilustración 10. Resumen de perspectivas revisadas que permiten reconocer la condición de experiencia del ser humano desde la dimensión individual de su estudio (Elaboración propia).





### 3. LA DIMENSIÓN SOCIAL DEL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES





---

### 3.1. Tres perspectivas de estudio de la dimensión social de las imágenes

---

En el capítulo anterior se comentaron las perspectivas que ponen mucha atención en aspectos de la dimensión individual que tratan sobre el sujeto y su relación con los objetos o el entorno y, sólo en algunos momentos, llegan a mencionar aspectos de la dimensión social, considerando que los seres humanos nos desarrollamos desde pequeños en sociedad y que eso hace posible que lleguemos a aprender mucho de lo que implica la percepción, la interpretación y los diferentes asuntos de nuestra vida en conjunto, en colectivo.

Esta condición de la dimensión social es lo que ahora se presenta en este capítulo y fue una de las razones para colocar las tres perspectivas que a continuación se comentan, pues son las que ponen énfasis en esta otra consideración, lo que permitió en algún momento de la investigación ordenarlas y notar esta importante diferencia de atención y enfoques.

Al considerar esto, entran ahora en juego aspectos como la convivencia, los contextos de intercambio o comunes a grupos y sociedades humanas, así como situaciones que implica la dinámica entre muchos sujetos, sus influencias y hasta sus modos de interactuar, por lo que es pertinente presentarlas en el siguiente orden:

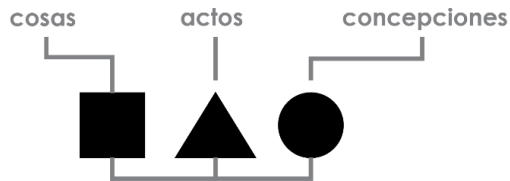
1. Perspectiva antropológica.
2. Perspectiva etnográfica.
3. Perspectiva etnosociológica.

Estas tres perspectivas dan continuidad a lo que las últimas perspectivas de la dimensión individual planteaban: reconocer y trabajar entendiéndolas como una red compleja de relaciones en las experiencias que tienen los individuos en su entorno pero ahora con el añadido de ser compartidas a través de distintas prácticas, relatos y en general representaciones que sirven para que el significado sea común y se puedan realizar labores muy especiales pero con propósitos que son comunes, como puede ser en el ámbito arquitectónico, señalando los diferentes momentos y roles que cada sujeto en estos "gremios" tiene por su identidad o por su pertenencia social y productiva.

### 3.1.1. Perspectiva antropológica: las imágenes como conciencia de acción y producción cultural

Desde la **perspectiva antropológica**, se plantean tres posibilidades de entendimiento de las imágenes con apoyo en la propuesta del historiador del arte Hans Belting (Belting, 2007, pág. 7), quien las divide en:

1. Acto social, debido a la condición de agrupación humana que nos permite actuar y en la que nos desarrollamos de diferentes modos en muchos contextos.
2. Concepción social, debido a las relaciones entre individuos que nos ayudan a simbolizar lo común.
3. Cosa social, debido a la condición material que nos lleva a fijar muchos de estos aspectos comunes sobre soportes tangibles (como puede ser la tradición oral, la pintura rupestre o más recientemente lo que se elabora con ayuda de las computadoras, impresiones y otras técnicas).



**Ilustración 11. Las imágenes como actos, cosas y concepciones en relación desde la perspectiva antropológica (Elaboración propia con apoyo en la propuesta de Belting, 2007).**

Estas tres posibilidades que plantea el autor sugiere que las imágenes pueden comprenderse más allá de la dimensión individual porque están sujetas a estas y otras condiciones de producción (para actuar en sociedad, para pensar en sociedad y para hacer en sociedad), algo que me parece muy aportador porque extiende eso que planteaba Hessen o Gomila (las imágenes "a secas" como mediadoras o la diferencia entre imágenes e ideas) a las situaciones que ocurren en la convivencia humana, entre poco o muchos individuos y que podríamos decir es la base de las sociedades y de las culturas en diferentes sitios del mundo actual.

También hace pensar que las imágenes consideradas desde una dimensión social son posibles porque se actúa en colectivo desde pequeños, porque nos relacionamos y acordamos los significados con apoyo en su tejido y porque en muchas ocasiones, como es el caso de escribir o dibujar, necesitamos actuar así porque se hace necesario un soporte físico con el que podamos compartir (ya sea con

compañeros de vida o con personas del pasado que nos dejaron información de este modo y que algo nos tocará dejar a nosotros), por lo que esto implica también una condición histórica.

Aparte se reconoce que la base de soportes materiales y la relación entre individuos a través de sus actos socialmente condicionados dan pie a su conciencia de acción y producción simbólica (Ilustración 12).



**Ilustración 12. La imagen como conciencia cultural (Elaboración propia con apoyo en Belting, 2007).**

La importancia de esta clasificación es que incluso en el ámbito de la investigación y el avance de las disciplinas permite que las imágenes sean actos-relaciones-cosas que ayudan más allá de una generación de humanos a:

*“tejer y armonizar teorías, conceptos y campos de estudio disímiles [...] posibilitando **un estudio integral de los aspectos físicos y las manifestaciones sociales y culturales** de una comunidad” (Villamizar, 2019, pág. 94).*

Con esto se da mayor atención a una “praxis de la imagen” y poco a poco se va superando su entendimiento exclusivo como “productos en imagen” (Belting, 2007, pág. 8), pues permite cuestionar “la identidad colectiva [...] en y ante estas imágenes en la vida pública, donde tanto la percepción como la representación constituían actos sociales en correspondencia simétrica” (Belting, 2007, pág. 8), algo que quizá nos coloca ante la consideración de que las imágenes también participan del poder en las relaciones humanas.

Este autor también plantea que con esta división se puede considerar una interdependencia entre: la conciencia de los sujetos con apoyo en imágenes que se registran sobre algún soporte (físico o digital), con características de una cultura y un momento específicos y que acompañan actos prácticos que éstas facilitan (lo que puede ayudar a construir desde otro punto la pregunta de ¿por qué producimos imágenes?).

Esto sugiere que las imágenes en su complejidad y diversidad humana serían parte de la conciencia cultural que condiciona nuestros actos, nuestras concepciones y nuestras producciones, pero que no se consideraba tan claramente en el siglo XIX y XX, pues su estudio se había concentrado demasiado en aquella dimensión individual y sobre todo en su sentido de "cosa" o "cosa producida", lo que ahora hace sentido de su énfasis en su simplificación o en las técnicas empleadas para su producción material que las llevó a ser idealizadas por algunas sociedades (como las que asumieron su valoración artística y que quizá le impusieron a otras sociedades).

En recientes décadas es cuando esto cambia y se comienza a poner en cuestión este "desbalance" hacia lo material de las imágenes y mediante jóvenes disciplinas científicas, sociales y humanas se ha podido voltear la mirada hacia los quehaceres cotidianos y diversos, superando su concentración artística e historicista de estudio.

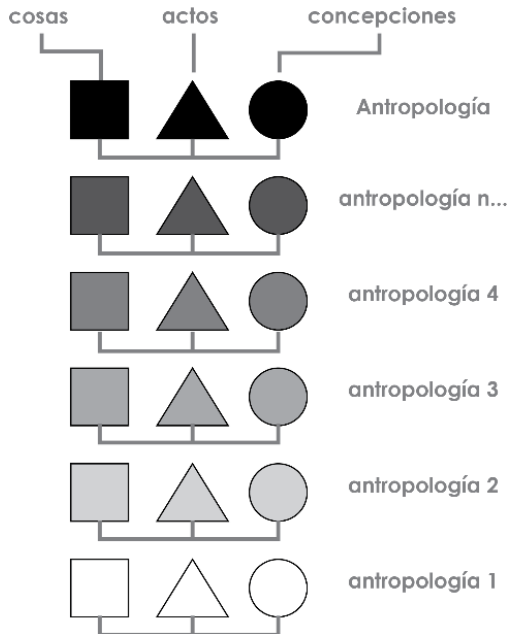
Esto es interesante porque también ha hecho más evidentes los problemas de lo intercultural, pues los grupos mismos de investigación habían condicionado partes de esta compleja red que implica este asunto para su estudio actual.

De modo que este enfoque "antropológico" sobresale porque incorpora la condición de "lo social" y de su influencia en la producción de la diversidad cultural, consciente de los sujetos actuando, realizando, significando y produciendo las imágenes en muchos contextos de nuestra vida cotidiana (Belting, 2007, pág. 10).

Por otro lado, Hans Belting hace una breve aclaración respecto de esta perspectiva, al considerar la Antropología (con A mayúscula) como el estudio del ser humano como totalidad y, a las "las

antropologías de la imagen" (con a minúscula) como diversas aproximaciones de sus manifestaciones concretas, lo que se apoya en múltiples casos para poder "teorizar" la experiencia individual, pues:

*"Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes [relación que] se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta" (Belting, 2007, pág. 14).*



**Ilustración 13. La Antropología general y las antropologías particulares desde esta dimensión de estudio (Elaboración propia con apoyo en Belting, 2007).**

Lo que justifica su alcance para el ámbito arquitectónico, pues:

*"el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino [...] como 'lugar de las imágenes' que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes auto engendradas, aun cuando siempre intente dominarlas [...] De ahí que deseche muy pronto las imágenes que ha inventado, cuando da una nueva orientación a las preguntas acerca del mundo y de sí mismo. La incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen" (Belting, 2007, págs. 14-15).*

Es interesante porque coincide, pero llega a ser más preciso que Hessen al apuntar que somos "el lugar de las imágenes", y en nosotros ocurre esta compleja relación de experiencia del entorno que nos



permite mejorar la exageración y la generalidad que se identificaba en la perspectiva mediática y epistemológica de la dimensión individual (capítulo 2).

Lo que más pone en crisis de la perspectiva mediática es lo de las imágenes “de autor” y su “propiedad” pues es su condición sociocultural la que permite que se actúe, relacione y produzcan y no necesariamente en la mente individual, pues así llegan a tener “contenido entendible en un grupo humano”; mucho para pensar.

Un individuo, desde esta consideración, no podría ser la fuente ni el origen de las imágenes en esta perspectiva antropológica pues sería la condición colectiva de su formación y desarrollo lo que se lo permitiría, aunque abre la posibilidad de entender que su discurso quizá es el que también, viniendo de un sector social, le impone ese modo de entender “sus imágenes”.

Y entonces, eso de la imaginación creativa o la autoría de las ideas propias quizá se deba más a la historia colectiva, como lo propone Belting, pues sería el lugar común de muchos sujetos (hasta las imágenes físicas) y que implicaría reconocer el papel de la historia cognitiva social, más allá de la propuesta individual de Flavell.

Si esto lo incluimos como algo dentro de la dinámica y desarrollo entre muchos sujetos en muchos lugares, es posible pensar que aprender algo es participar de esta condición social de conciencia, de actos y productos donde hasta las imágenes que los sujetos tienen de “sí mismos” y de los demás o del entorno surgirían desde este complejo entramado.

Por eso se puede proponer entender a **las imágenes como conciencia de acción y producción cultural** que, aunque le permite a cada individuo “imaginar”, “pensar”, “idear”, “dibujar” o “diseñar”, también le permite realizar múltiples “fijaciones” materiales, cargadas de todo este bagaje humano, histórico y colectivo.

Gracias a reconocer esta condición del desarrollo de los seres humanos, se puede situar a esta “praxis de la imagen” entre lo “local” o “global”, lo “personal” o “comunitario”, “lo interior” o “exterior” de un grupo, etcétera.

Otra posición desde la Antropología es la del estudio comparado de sociedades y culturas mediante evidencias empíricas y acercándose a diversos contextos sociales (Gunn, Otto, & Smith, 2013, pág. 2), donde se propone a las imágenes como "conciencia cultural" o "imagen social", que necesita partir de las relaciones de los sujetos y sus diferentes procesos productivos en colectivo.

Lo que más resalta de esta primera perspectiva de la dimensión social es que coloca el problema de las imágenes entre la dinámica social y se dirige a la generalidad de lo humano, considerando aspectos como las instituciones y las prácticas e incluso al paso del tiempo sobre la misma disciplina.

Para la Antropología implicaría reconocer un cambio por el desarrollo que tuvo en el siglo XX, desde una postura colonial o euro centrista a una enfocada en sus propios grupos y organizaciones, haciendo ver que era una disciplina "joven"; y así, cuando antes los antropólogos se formaban observando comunidades y culturas lejanas o extrañas, ahora tienen como mayor interés observar a "los suyos", "voltear a observarse" y estudiar a las comunidades y culturas locales o regionales en las propias ciudades por lo accesible y cercano que esto resulta hoy en día.

Además, porque quizá están menos entendidas o explicadas, lo que pone en primer lugar que son los propios ámbitos de acción o los lugares donde actuamos como arquitectos y diseñadores lo que varios investigadores han empezado a plantearse como necesidad de estudio, en lugar de seguir trabajando desde perspectivas como las de la dimensión individual del estudio de las imágenes, por ejemplo.

Sin embargo, hay que decir que esto les tomó a los antropólogos por lo menos un siglo y representó un cambio en las posturas, los marcos, los "métodos" y muchas técnicas que utilizan para aproximarse a situaciones concretas; lo que podríamos decir, en términos de Belting, fue un cambio de imágenes, entendidas como conciencia cultural de sí mismos.

Finalmente, una de las ramas que se derivó de este desarrollo histórico y disciplinar fue la llamada "Etnografía", lo cual abre la presentación de una siguiente perspectiva de la dimensión social.

### **3.1.2. Perspectiva etnográfica: las imágenes como productos que integran la interacción colectiva**

---

Como se venía comentando, durante el siglo XX se desarrolló la propia Antropología, pero fue una de sus ramas la que cada vez se vio más encargada cada de varios de los detalles de la observación "en

campo", debido a que se requería de un registro y una descripción cuidadosa acerca de las situaciones donde se ubicaban los casos de estudio que apoyaban las diferentes investigaciones de esta disciplina y, por eso, al necesitar contar con más y mejores herramientas, modos de aproximación y "metodologías" en los que se tomaban a diferentes grupos sociales para ponerlos "bajo la lupa", es que se consolidó la Etnografía (con E mayúscula).

Esta rama se consolidó mediante la "observación participante" (Gunn, Otto, & Smith, 2013), basada principalmente en acercamientos de larga duración a grupos sociales de estudio que permitían documentar sus múltiples prácticas, sus costumbres, sus utensilios, etcétera y, en conjunto, formaban parte de los registros y acervos de información tanto cuantitativa como cualitativa (así como de lo tangible e intangible que le heredó la tradición antropológica).

Esa información también requería de organizarse y clasificarse para servir de base de interpretación y de apoyo a la Antropología y a otras disciplinas o enfoques que surgirían con el paso de los años y desde diferentes lugares en el mundo, las cuales se planteaban ante distintos problemas de conocimiento de lo humano social y de lo productivo.

Al partir de pocos o muchos casos concretos para realizar alguna teorización general, podría decirse que ayudaron a desarrollar una corriente de perspectivas "inductivas" (García Landa & Rodríguez Lázaro (coords.), 2014), lo que mantiene la cooperación con la Antropología y con las antropologías que se hacen, por ejemplo, de las imágenes, de lo visual y del diseño arquitectónico hoy en día.

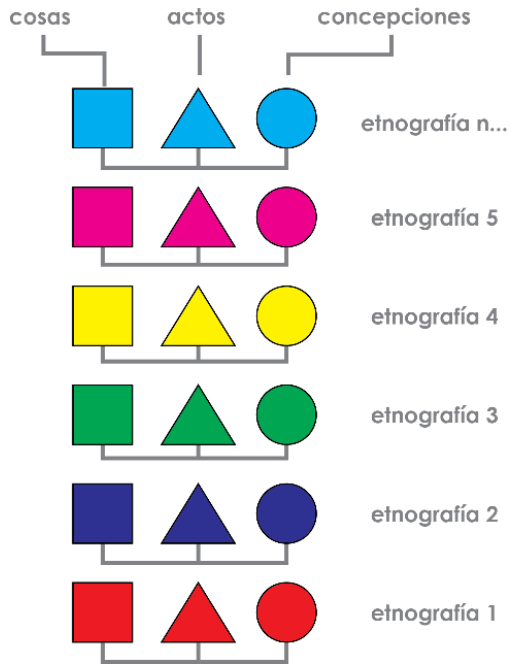
Todo esto ha contribuido con el estudio de las comunidades humanas productivas más diversas en el mundo entero, las cuales son motivo de este tipo de aproximaciones y dan pauta a construir los productos llamados "etnografías" (con e minúscula), los cuales consisten en reportes escritos que, con el paso del tiempo y las décadas, han sido optimizados en sus modos su elaboración para llegar a tener "metodologías" aplicables, dentro y fuera del ámbito antropológico.

En conjunto, la importancia de la Etnografía como disciplina y de las etnografías como productos de este ámbito es la de ayudar a realizar el trabajo sobre todo "cualitativo" pues es la base que más alimenta las interpretaciones que se hacen de esos "otros" o "terceros" seres humanos a los que se

quiere comprender en alguno de sus aspectos de sociedad y cultura productiva, aspecto que ha enriquecido los problemas de conocimiento y los resultados de este tipo de aproximaciones en recientes décadas porque han multiplicado las oportunidades para reconocer situaciones concretas, contextos y escenarios de acción que se tejen desde diversos propósitos de investigación y ámbitos donde se problematiza (Gunn, Otto, & Smith, 2013, pág. 2), señalando que:

- 1) La Etnografía (con E mayúscula), es una disciplina variada pues se desarrolla desde diferentes escuelas y países donde han seguido tradiciones particulares de estudio.
- 2) Las etnografías (con e minúscula), son representaciones variables de grupos sobre otros grupos o sobre ellos mismos en relación con algún aspecto que interesa comprender de y en su dinámica sociocultural.

Si partimos de esta diferencia, las etnografías se sumarían al trabajo antropológico al describir numerosos casos donde ya se notaría una variedad de cosas, actos y concepciones (Belting, 2007), además de que se haría más evidente el detalle de quien observa y a quienes se observa pues ambos pueden tener una representación de estos elementos.



**Ilustración 14. La variación entre etnografías como base descriptiva de esta dimensión social de estudio (Elaboración propia).**

Ambas han cobrado fuerza por acercarse a nuestro ámbito y tomarlo como lugar de observación diverso, en lo que se ha llegado a conocer como “etnografías del diseño” y que se puede ejemplificar en relación con las imágenes desde el artículo del antropólogo Keith M. Murphy “*Imagination as joint activity: the case of architectural interaction*” (“La imaginación como actividad conjunta”) (Murphy, 2004); el cual se publica desde el campo de conocimiento de la antropología sociocultural y parte de un caso de estudio sobre el que se hace una observación.

La situación y momentos registrados fueron ocurrieron durante una parte o fase de trabajo en un despacho de diseño arquitectónico, en la cual Murphy considera a los actores que participan como la fuente de aportaciones al trabajo con ideas y que denomina “imaginación colectiva”, (lo cual coincide con la perspectiva mediática de “las ideas” o “la imaginación como esencia individualista”),

haciendo notar que quizá este antropólogo comparte esa noción con lo que se dice en medios de nuestro trabajo.

El registro se apoya no sólo en la observación en sitio, sino que deja registro sobre diferentes medios y soportes que participan en estos hechos, entre dibujos, palabras y, como él mismo lo enfatiza, los gestos (ademanes acompañados de tonos de voz), con lo que Murphy organiza una serie de informaciones mediante su estancia "dentro" del despacho en un lapso de tiempo relativamente corto.

Llama la atención que, aparte de la observación y los registros acerca de las personas interactuando, a este autor le interesaba describir el orden y los momentos en que los participantes van realizando sus distintas intervenciones, entre discusiones o reuniones de trabajo, lo que se suma a la consideración semiótica -por los significados, los signos y sobre todo los contextos- que toma este antropólogo como referencia (Murphy, 2004, pág. 267).

En el artículo intenta que se reconozca una "imagen social" como unidad de análisis de "la imaginación colectiva", la cual le permite construir el sentido colectivo que se supone comparten esas personas a las que observa en esos momentos y procesos específicos, para comprobar que esto sucede "entre varios individuos" y es observable, registrable y analizable.

Esto marca un poco de diferencia respecto de la imaginación "individual" que se comentaba en el capítulo 2 y sugiere que se llega a imaginar en colectivo pues hay signos de los diálogos, las discusiones y hasta las actuaciones o "correcciones" que se hacen sobre los dibujos y planos que pueden aparecer como parte del trabajo de diseño, según este autor.

En este sentido Murphy propone que la "imaginación colectiva" sea entendida como un proceso que surge gracias a la interacción entre sujetos, en el "cara a cara", lo que exige observar no sólo cómo entran en juego los instrumentos o los productos, gráficos o verbales, sino también recuperar y dar tanta importancia a los ademanes y los gestos (pues son pasados por alto desde otras aproximaciones, sobre todo deductivas).

Esto nos lleva a pensar que el problema de investigación de las imágenes, desde la dimensión social de su estudio y desde esta perspectiva etnográfica sobre el diseño arquitectónico en una situación

profesional, resulta ser algo que poco se toca en nuestro ámbito y sobre todo que abre más cuestiones acerca de cómo, dónde, quiénes y cuándo se producen los significados e intenciones de significado de esas que llamamos "ideas" como arquitectas y arquitectos (dentro de nuestro territorio social y cultural, como lo sugería Belting).



**Ilustración 15. La imagen como producto de la interacción social con apoyo en la propuesta de Belting y Murphy (Elaboración propia).**

Esta observación de la dinámica entre actores, en el lugar donde se lleva a cabo, la interacción, la comunicación y la producción de acuerdos y de productos escritos o gráficos se dirigen a entender cómo se toman las decisiones respecto de la "imaginación" compartida en esta situación de diseño pues uno de los problemas que intentaron describir y empezar a explicar es el "imaginar en conjunto" en ese despacho.

Es interesante que más allá de esto, se consideran los estímulos del "exterior" del cuerpo (táctiles, visuales, auditivos, olfativos y gustativos), pues al observar a los sujetos en su interacción social, Murphy comenta que los gestos también son vistos e interpretados, también inciden en lo que se significa (tanto

mental como materialmente); que a los sonidos también se les da una atención y que, además, las cosas materiales presentes en "la escena" observada, no sólo entran en contacto con la piel o los ojos sino que acompañan otro tipo de señales que serán interpretadas, que tendrán participación en "los mensajes".

Y entonces, tanto los diálogos y el intercambio de palabras verbales se interpretan no sólo individual sino colectivamente mezcladas entre muchos otros estímulos entre varios sujetos que están moviéndose, riendo, asintiendo, etcétera al mismo tiempo o por turnos, lo que implica una gran cantidad de "impresiones" sobre la experiencia que tiene cada participante pero también la que integra este grupo en esa situación "imaginativa" en colectivo (Murphy, *Imagination as joint activity: The case of architectural interaction*, 2004, pág. 269).

Por eso propone que la interacción colectiva es un modo menos misterioso de explicar el encuentro entre el mundo "mental" y el "material", siendo el punto relevante que todo se registra y se interpreta en su situación social de realización con lo que se puede decir que esta "imaginación colectiva" es un producto con significado compartido debido a la permanente interacción entre participantes y medios, aun cuando cada individuo la experimente por sí mismo, el significado surge entre todos.

Como segundo ejemplo etnográfico en relación con las imágenes y el ámbito arquitectónico se tiene el artículo de la investigadora Janne Morton, "*The integration of images into architecture presentations: a semiotic analysis*" (La integración de las imágenes dentro de las presentaciones de arquitectura: un análisis semiótico), en el que considera a las representaciones visuales como contenedoras de ideas, de conocimiento y de razonamiento (Morton, 2006, pág. 21).

Esta autora analiza el uso de imágenes, palabras y gestos, tal como sugiere Murphy, pero en más detalle, para mediar la comunicación a partir de diferentes modalidades y sistemas semióticos que participan en este tipo de interacción humana colaborativa, pero ahora lo observa y registra en un aula de una escuela de arquitectura.



Lo que observó fue un tipo de situación académica de licenciatura con un grupo de estudiantes (que conocemos en México como “entregas”) y donde se acostumbra a presentar las propuestas ante los profesores para su evaluación grupal.

Esta etnografía incluyó varios tipos de dibujos realizados, su relación compositiva y su vinculación con otros sistemas semióticos (aparte del gráfico-visual), registrando las palabras que se mencionaban en cada una de las intervenciones de los participantes, así como las acciones, que Morton llama el “discurso unificado”.

El reto, comenta Morton, fue analizar las relaciones entre estos elementos registrados mediante una organización basada en dimensiones, categorías y elementos que marcara la diferencia respecto de las opiniones y entendimientos de ella como “observadora”.

Le interesó identificar ¿cómo es que los estudiantes afrontan la integración de recursos, modos y sistemas semióticos? sin embargo, añade que surgió gran complicación al realizar este trabajo pues se concentró demasiado en el contenido de los mensajes que se representaban por medio del discurso hablado o escrito y no toma distancia de “las ideas colectivas” que ahí se supone estaban expuestas. Pero al no tener familiaridad con lo que implica diseñar profesionalmente, quizá (como a Murphy), también le afectó demasiado su noción mediática sobre “las ideas” y el papel de estas en estas presentaciones de arquitectura.

Un tercer ejemplo de esta perspectiva lo encontramos en el artículo “*Timescales and ideaspaces: An examination of idea generation in design practice*” (Escalas de tiempo y espacio de ideas: una examinación de la generación de ideas en la práctica del diseño) (Shroyer, Lovins, Turns, Cardella, & Atman, 2018), que reporta otra observación de nuestro ámbito, pero ahora centrada en la generación de “ideas nuevas” dentro del “proceso creativo de diseño”.

El artículo presenta datos estadísticos, datos cualitativos y varios apartados de discusión con apoyo en el análisis de esos datos, pero sin dar referencias de cómo entienden o en qué teorías se basan para tratar sobre “la generación de ideas”, ni tampoco por qué se supone que se está observando eso.

La única pista que nos aportan es el siguiente párrafo:

*"Idea generation, as part of the creative design process, can be understood as an activity where designers generate and consider multiple potential solutions to a given problem. A growing body of research investigates **idea generation as a critical part of the design process**" (Shroyer, Lovins, Turns, Cardella, & Atman, 2018, pág. 9).*

*"La generación de ideas, como parte del proceso de diseño creativo, puede ser entendido como una actividad donde los diseñadores generan y consideran muchas potenciales soluciones a un problema dado. Un número creciente de investigación se dedica a **la generación de ideas como una parte crítica del proceso de diseño**" (traducción propia).*

Si como nos plantean, "la generación de ideas" es una parte "crítica" del proceso de diseño, se podría pensar que esto parte de un prejuicio de los autores o de un entendimiento que no está justificado, lo que podría complicar su objetivo.

Lo que si es muy claro es que indican la metodología y los procedimientos que siguieron para obtener sus datos, coincidiendo mucho con Murphy y Morton al registrar por separado los diálogos de los participantes, luego clasificarlos y después asumirlos como esas "ideas" que quieren identificar para saber si son "creativas", con el objetivo de saber por qué se hace tan difícil lograrlas y poder mejorarlas, nos comentan.

Al basarse en las conversaciones, sin considerar que son un tipo de representaciones verbales mediante las cuales se registra uno de varios modos comunicativos (como lo indicaba Morton) y que apoyan la interacción más allá de lo gráfico entre varios sujetos (como lo planteaba Murphy), la aproximación resulta mínima frente al proceso observado (pues aquí no se consideraron los gestos o las voces o incluso los turnos ni las jerarquías de cada participante), por lo que el énfasis no estuvo dado a los participantes y sí al tiempo, las fases, los "movimientos" entre conversaciones, etcétera, lo que parece ser su mayor aportación comparado con los artículos anteriores.

Finalmente, en dos de estos artículos se plantea una curiosa relación entre las imágenes (Morton, 2006) y "las ideas" (Shroyer, Lovins, Turns, Cardella, & Atman, 2018), entre las que se supone que:

- 1) Las imágenes materiales integran las ideas.
- 2) Las ideas son directamente observables en las conversaciones de los sujetos.

Esto nos lleva a un conflicto, pues la primera se apega más a la postura antropológica acerca de una integración general más que una división, mientras que la segunda no toma en cuenta estos productos materiales, por lo que queda abierta la posibilidad de que ambas observaciones puedan ser

complementarias para mejorar su alcance descriptivo desde esta perspectiva, lo que confirma su carácter inductivo y por lo tanto muy parcial sobre lo que se observa y registra para luego analizarlo.

Sin embargo, también permite plantear que desde esta perspectiva **las imágenes** pueden entenderse **como productos que integran la interacción colectiva**, algo que podemos comprender mejor con los tres artículos comentados que, de algún modo, concuerdan en este sentido.

Además, es importante subrayar que en estas aproximaciones pueden tener mucho peso los propios prejuicios o modos de entender a esos "otros" que se observa y esto podría impedir que nos demos cuenta de aspectos que parecen "obvios" para nosotros pero que pueden ser relevantes para la interpretación de estas dinámicas sociales como la del diseño arquitectónico, asunto que intenta considerar la siguiente perspectiva.

### 3.1.3. Perspectiva etnosociológica: las imágenes como redes de representaciones individuales y sociales situadas

---

Una tercera perspectiva se apoya en la propuesta del investigador Daniel Gutiérrez, desde el campo interdisciplinario de la Etnosociología.

Su enfoque, nos comenta, parte de un propósito común y varios recursos utilizados en diferentes ciencias sociales y humanas (CSH) porque:

***"Se trabaja en las CSH para comprender lo social y no forzosamente para que la sociedad aprehenda lo que los científicos piensan de ella [...] Lo que para las matemáticas y las ciencias duras son las fórmulas y las funciones, para las CSH lo son las palabras; vivos utensilios prestados del lenguaje que son necesarios para aprehender, revisar y acordar [...] las CSH hacen del idioma y sus reglas gramaticales no sólo su espacio de expresión, de abstracción de los fenómenos y hechos percibidos en las relaciones humanas, sino el punto de anclaje de su enfoque, corrientes y escuelas de pensamiento"** (Gutiérrez, 2015, pág. 186).*

Esto nos coloca antes dos reconocimientos importantes:

- 1) Que "los científicos sociales" no dictan lo que sucede sino intentan comprender lo que está sucediendo (algo que recuerda la advertencia etnográfica de Grebe Vícuña relativo a las diferencias entre quien observa y a quienes observa).
- 2) Que "las palabras" son elementos que representan los entendimientos "científicos" mediante relaciones que ocurren en los hechos que se producen entre diversos seres humanos.

Así, se presentan estas dos consideraciones para situar a la Etnosociología desde las corrientes francesa e italiana que en recientes décadas pusieron en relación la Antropología simbólica, la Sociología relacionista, la Etnología localista y la Etnografía descriptiva y con su acercamiento consolidaron cada una de estas disciplinas y sus objetos de estudio por separado -lo que implica tensiones y desacuerdos al interior de sus grupos de trabajo o líneas de investigación-, pero en conjunto ahora ofrecen perspectivas como esta donde sus opciones por separado serían inalcanzables.

Esta "unión" tiene como característica hibridar disciplinas para afrontar la complejidad que surge de los saberes que cada una aporta y mejorar los medios para observar, describir, explicar y realizar contrastes de hechos que han tenido poco avance desde aproximaciones clásicas (disciplinarias por separado), bajo novedosos acuerdos al "conjuntar enfoques en el objeto de estudio" (Gutiérrez, 2015, pág. 188).

Esto permite que estos acercamientos a los hechos concretos esa "hibridación", haga más evidentes las huellas de asuntos que se pasan por alto desde perspectivas separadas, como lo alcanzado por las perspectivas antropológicas y etnográficas.

Al preocuparse por la dimensión social y teniendo un enfoque inductivo (que recogen información desde los casos concretos), surge el reto del uso del lenguaje como herramienta de representación y modeladora de la realidad, tal como lo sugerían Villafañe y Mínguez, pero ahora aplicado sobre múltiples actividades, como puede ser la del diseño arquitectónico y sus diferencias.

Esta representación de las "realidades", nos comenta Gutiérrez, afectan al investigador y al propio proceso de investigación al considerar que:

*"la observación y la interpretación; el pensamiento y la representación [...] procesos innegables en el hacer de saberes [en conjunto] **no se centra en la observación o en los hechos mismos, sino en la relación entre cada uno de los procesos del pensamiento del objeto de estudio y el que objeta** [con] formas de investigar propias, y alcances con objetivos distintos (disciplinas)" (Gutiérrez, 2015, pág. 189).*

Por lo que el investigador tiene un papel en "los modos" de aproximarse y "los medios" con los que registra sus observaciones, interpretaciones, pensamientos y reflexiones a modo de "cadena" híbrida en lugar de eslabones sueltos, lo que nos comenta el autor, abre más posibilidades y modifica las descripciones de los hechos, al hacerse consciente de la dimensión "espacio-tiempo/lugar-contexto",

tanto del investigador, del asunto de interés que se representa y la situación y evidencias de la tradición o carga cultural de la que parte, haciendo explícitos sus modelos culturales, por decirlo de un modo y los modos de valorar o los valores que asume para realizar este trabajo.

Y, al dirigirse a representar la realidad que estudia, contra lo que se pensó por mucho tiempo que era neutro o “con autoridad” como investigador, ahora se reconoce que esta porta o aporta versiones entrelazadas de su propia situación y circunstancia con las de aquellos que quiere “observar-conocer”.

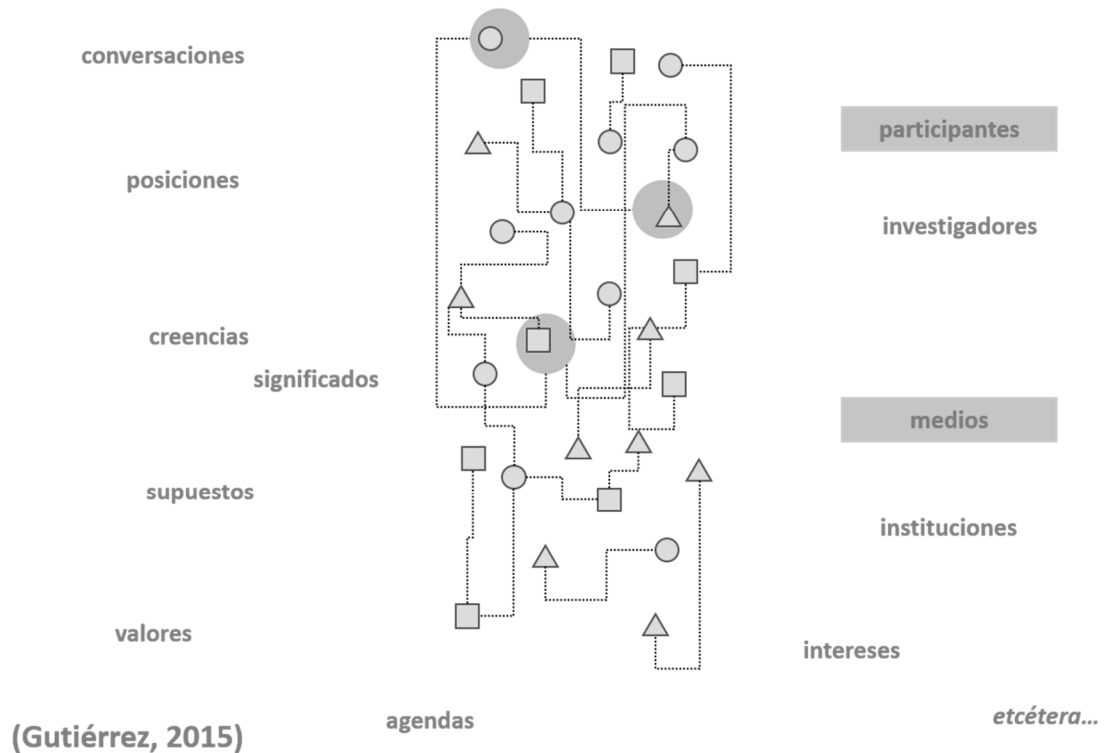
Por otra parte, esta perspectiva etnosociológica parte de dos componentes que intenta hacer explícitos en su posición y en lo observado: el campo del “etnos” y el campo de “lo social” y tiene como objetivo situar la relación entre “la espacialidad y la temporalidad de los lugares vividos, experimentados e interpretados” (Gutiérrez, 2015, pág. 189), a través de:

*“los **sentimientos/sentidos de pertenencias, los afectos, las memorias grupales, la conformación de poblamientos a través de símbolos, [...] las lógicas de los miembros de los grupos desde simbolismos institucionalizados [hasta] las dinámicas de la comunalización”** (Gutiérrez, 2015, págs. 189-190).*

Acerca del “etnos”, se refiere al sentido local y periférico en el que se desarrollan las actividades observadas, entre lo que llama “lo oficioso y lo institucional” (Gutiérrez, 2015, pág. 190), es decir, lo que se hace prácticamente y lo que le da o mantiene su significado como base de generación de lo social.

Acerca del “lo social”, se refiere a “la relación en el presente con los otros, desde el sentido del Otro” (Gutiérrez, 2015, págs. 190-191), o sea el estudio de las relaciones entre individuos o grupos que sirve de representación particular a otros individuos o grupos (como aquellos antropólogos que “observan” a un grupo de “diseño” y que se comentaron en la perspectiva antropológica o etnográfica).

### (campos etnológico y sociológico)



**Ilustración 16. Esquema para representar el estudio y comparación de relaciones que se registran con apoyo en las etnografías (Elaboración propia con apoyo en Gutiérrez, 2015).**

La unión de estos dos “campos” (Ilustración 16), permite afrontar la complejidad de lugar, tiempo y socialidad, como una cadena etno-sociológica que se propone como “enfoque de la relación con lo Otro desde lo local, o bien la relación local presente en lo Otro, [así como] la dinámica de lo relacional presente desde lo local” (Gutiérrez, 2015, pág. 191).

Esta categoría de “lo local”, comenta Gutiérrez, refiere a la perceptibilidad de ese sitio en donde se desenvuelven los hechos de los sujetos involucrados en la observación y caracteriza a esta perspectiva desde sus comienzos mediante una observación de situaciones a lo largo de un período de tiempo

“trascendente”, reconociendo su situación también espacial y elaborando interpretaciones que enriquecen el contenido y alcance respecto de las etnografías (su antecedente aplicativo en otras disciplinas de lo humano).

A finales del siglo XX esta categoría de “lo local” también apoyo la superación de modos colonialistas de hacer etnografías, las cuales acostumbraban a hacerse desde nociones de este trabajo más eurocéntricas u “occidentales”, aceptando finalmente que se observaba al Otro desde una posición afectada por los modos de representación y por el deseo de objetividad.

Al respecto nos comenta este autor:

*“Más que interesarse por conocer al Otro en sus significados e interacciones internas [antes] se buscaba observar al Otro, hacer un dibujo del Otro para mirar el panorama de dominación del lugar en cuestión. El objetivo **no suponía entender al Otro desde su localidad, sino desde la localidad del imperio o metrópoli** [...] la mayoría de las veces la descripción del Otro funge para verse mejor a sí mismo y ubicarse mejor con respecto al Otro que se quiere someter [...] origen del etnocentrismo” (Gutiérrez, 2015, pág. 192).*

Con lo que es claro que este es un componente que no estaba antes considerado en estas disciplinas que surgieron desde las primeras etapas del desarrollo de la Antropología moderna y que se presenta como una condición que quizá todavía sea difícil de notar en los artículos antes comentados que intenta observar lo que hacemos los diseñadores en el ámbito arquitectónico pero que no se aclara bien lo que piensan o lo que entienden esos mismos que observan y analizan e interpretan respecto de nuestro ámbito (quizá por eso se mezclan sus opiniones).

Por ello resulta importante lo que plantea la antropóloga argentina Rosana Guber, quien en su texto *La etnografía. Método, campo y reflexividad* (Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011), pues hoy en día el etnógrafo tiene la posibilidad de lograr el objetivo principal de conocer la realidad sociocultural situada, si toma conciencia de tres acciones principales de este tipo de trabajo:

1. La descripción, siendo el momento inicial y más “objetivo” de su trabajo, pero con el que debería mantener cierta distancia, pues sólo es posible reunir la información de los sujetos o grupos observados a través de las propias representaciones que éstos hacen de su realidad y que serían diferentes de las que las realiza el propio investigador.

2. La interpretación, propósito central y consciente del etnógrafo, con el que acepta que toda realidad de la que habla corresponde con una intervención de su propia posición social y cultural, así como de estar cargada de su propia visión del mundo, por lo que deberá hacerla explícita.
3. La explicación, como propósito final de su trabajo, el cual estará apoyado en la interpretación consciente, pero también en la información y los datos que obtenga de aquellos grupos o individuos que le interesa observar por estar involucrados en algún proceso, práctica o producción.

Y, además, aquello que Grebe propone como “etnomodelos”, esta autora los identifica como las representaciones propias de los “sujetos nativos”, marcando distancia de los juicios o interpretaciones del observador.

Volviendo a la consideración de los distintos actores que intervienen en los hechos sociales en general, esto también pondría en crisis el nivel de abstracción con que regularmente se asume “lo observado”, pues el reconocimiento de quiénes son esos sujetos, con quiénes están en relación, cuál es su situación y quién los está observando o construyendo representaciones de ellos y con qué objetivo, quizá también afecte los resultados, especialmente desde esta perspectiva etnosociológica.

Lo que hace pensar que la dimensión social podría ser más determinante para el avance interdisciplinario del estudio del diseño arquitectónico, de los diseñadores o de los productos que circulan en nuestro ámbito y que no nos hemos detenido a observar y quizá sea complicado que nos observen otros.

Por eso parece conveniente situarnos respecto de este objetivo, del objeto y de “otros” que ejercen esta actividad, en una relación que parece más compleja de lo que parece; y entonces, “la objetividad” estaría comprometida como realidad representada por nosotros y nuestros intereses y modos de mirar el mundo.

Para considerar que la afectación del que observa se da en dos niveles de representación de la realidad:



- a) Afectación desde el “modelo” con intención de observación (Grebe Vicuña, 1990);
- b) Afectación desde la situación sociocultural en que se producen las investigaciones y que las condiciona el uso de palabras, modos y “preconcepciones” que se tienen “a la mano” (Gutiérrez, 2015).

Aun así, despierta la duda de si los “etnomodelos” y los “modelos” del investigador deben coincidir o no, pues quizá a este le interesa confirmar un “modelo”, pero al observador podría también interesarle esto o algo de su propia agenda en la relación que establece con el investigador (y que se presenta en algunos artículos como los que ha elaborado Albena Yaneva y otros autores interesados en la observación de actividades y diferentes procesos de algunos despachos importantes de arquitectura). Esto sugiere que hacer notar los intereses “propios” ayuda a no confundir o desviar el objetivo de observación etnosociológica y sobre todo lo abstracto o limitado de algunas tradiciones de la perspectiva etnográfica, pues:

*“Desde el enfoque de la Etnosociología, la Etnografía funge más bien para neutralizar **el etnocentrismo que se crea y ha creado en muchas de las propuestas antropológicas y etnológicas** de los últimos siglos [sobre todo con base en] **una idea de ser humano, como formas estáticas** [...] monografías etnocéntricas disfrazadas de etnografías eruditas y comprensivas del Otro, **que insisten en describir lo real** de los usos y costumbres de aquellos pueblos ‘exóticos’ [**como] supuestos comportamientos perenes** de los concernidos” (Gutiérrez, 2015, págs. 192-193).*

Este factor “dinámico”, como lo señala Gutiérrez, resulta revelador, pero al mismo tiempo nada sencillo de tener presente al observar los procesos y prácticas, pues si consideramos el ámbito social de producción de imágenes, resulta complicado “dinamizar” la propia noción que tenemos como arquitectas y arquitectos de su lugar inestable o cambiante en nuestras prácticas porque tal vez las preconcebimos como hechos universales o fijos.

De pensarlos diferente, en ese dinamismo que quizá es el de los hechos productivos, estaríamos ante la complejidad de que se van desarrollando temporal y hasta espacialmente de modos diversos (pero así no los aprendimos a entender).

Y, volviendo al “etnocentrismo”, también resulta revelador que:

*“Hoy no se plantea que las etnografías son para dominar al otro, sino para conocer al etnos, a lo étnico, a lo otro, a lo folclórico, [...] a lo popular, al pueblo, a la gente; y con ello se trata de conocerlos, saber cómo son, y cómo se sienten, pero todo ello motivado por una supuesta causa ‘noble’, como aquella de buscar el bien para ellos, su bienestar, y así **hablar en su nombre** frente al estado y al poder oficiales. **Nos preguntamos si esta***

***lógica nos es más que otra forma de colonialismo académico velado por un moralismo del bien estar, donde se busca poderles ayudar, para llevarlos al sendero del progreso, del bien, de la civilización o incluso buscar su conservación, véase su preservación en territorios designados en especial para ellos" (Gutiérrez, 2015, pág. 194).***

Esto nos puede dejar fríos pues si les sucede a los etnosociólogos y nos lo advierten, entonces quizá imponga límites o condiciones nuestro intento de investigación porque sería necesario saber si tenemos clara nuestro interés y nuestra propia situación ante las estructura sociales y culturales, que no son tan evidentes pero que ahí están, afectando incluso a los investigadores.

Esto se debe a que esta y otras perspectivas cercanas tienen un origen marcado por sus antecedentes en la Etnografía colonialista (conocer a través del otro para dominarlo) o la Antropología mercenaria (conocer al otro para ayudarlo, civilizarlo o "educarlo"), y asumirse como alguien que le dirá cómo mejorar (Gutiérrez, 2015, pág. 195), lo que deja pensando en que nuestro gremio tiene mucho de esta carga arraigada.

Así, la Etnosociología más reciente hace esfuerzos por reconocer y hacer explícita la influencia que tienen los "observadores" sobre los "observados" y por tener en sus inicios una cercanía con las "sociologías de la practicidad" y apoyarse en la Etnología, se confiaron demasiado de la llamada "observación participante" que tampoco logró reconocer estos obstáculos (y que dio lugar a las metodologías "participativas"), algo que sobrevaloró "ir sobre el terreno de estudio con el fin de tratar directamente con el objeto de estudio" (Gutiérrez, 2015, pág. 197), y que también llegó a las escuelas de arquitectura y generó algunas confusiones más que aportaciones claras.

Más adelante se llegaría a una "Antropología de la sociedad moderna que es la primera forma de Etnosociología" (Gutiérrez, 2015, pág. 197), lo cual normalizó el estudio de los barrios, las tribus urbanas y otros tipos de asociaciones humanas que se formaron en las ciudades "urbanizadas", volviendo populares los centros de estudio y de trabajo académico de diferentes ciencias, artes y humanidades como lugares de "nueva observación".

Con esto las ciencias sociales y humanas se volverían más "sensibles a concebirse a sí mismas en relación con su trabajo de campo y su descripción a detalle, más que hacerse 'eruditas' de las

poblaciones de estudio" (Gutiérrez, 2015, pág. 198); por lo que las posibilidades de investigación se volvieron más críticas y amplias, como:

- Observar y estudiar a un grupo durante un lapso que evidenciara variaciones de ese grupo el sentido de su temporalidad.
- A varios grupos, para notar el cambio de circunstancias y seguir "actualizándose" como parte de la producción y de la dinámica social y cultural.

Otro aspecto importante para la perspectiva etnosociológica es el de "localidad" en el cual se consideran las condiciones de vida, de salud, la delincuencia, el entretenimiento, los salarios o las actividades con las que se identifican los sujetos, etcétera, por lo que entra en juego demasiada subjetividad por incluir en ambos lados, al intentar hacer "objetivo" lo que se estudia y que Gutiérrez llama "la mirada implantada" (Gutiérrez, 2015, pág. 198), considerando que:

*"la Etnosociología actual supone e insiste que estas vivencias, experiencias del investigador, contrarían previamente con la concientización de que el investigador trae consigo epistemes (sus ideales de sociedad) con los que 'observa' su objeto de estudio, y que sólo desde esta concientización se podrá dar cuenta de su mismo subjetivismo, y por tanto alcanzar cierta objetividad. Esto es desenraizarse de sí mismo y de sus propias investigaciones, para generar conocimiento más sobre nosotros mismos que sobre las poblaciones de estudio" (Gutiérrez, 2015, pág. 199).*

Por lo que la experiencia y la conciencia del investigador sería parte del marco de observación, por lo que importa y afecta distinguir los ideales de lo que se intenta observar. Esto plantea dos alertas de aproximación:

1. Reconocer quién, cómo, cuándo y desde dónde se hace la observación del objeto de estudio, y hacer notar si se está apoyando en un marco y unos modos que le predisponen para elaborar sus "modelos de realidad".
2. Distinguir que se parte de lo que se sabe, por lo que es necesario controlar la construcción de ese "modelo" respecto de los "etnomodelos" que aporte la observación en campo.

Esto implica, según Gutiérrez:

*"un enfoque de la complejidad, y [...] parte del principio que **todo trabajo de investigación surge de una serie de constataciones percibidas por el investigador, que son interpretadas a través de sus categorías particulares dando cuenta de construcciones conceptuales y que representan un punto de vista específico de una corriente de pensamiento o de una categorización teórica a lo largo de la historia del saber, o en el más sensato de los casos, forma parte de un presupuesto personal, véase localista" (Gutiérrez, 2015, pág. 199).***

En este punto, si se considera que tenemos la intención de reconocer lo diverso y complejo de las imágenes en el ámbito arquitectónico y el diseño, resulta importante diferenciar las representaciones o realidades respecto de "lo real" (Martín Arias, 2016), pues:

*"la realidad (es decir la mirada cristalizada por parte del investigador de lo real) que se intenta estudiar es observada por una puerta de entrada, bajo una ventana que proporciona una de tantas miradas de lo real, que no es la única, sólo una de las tantas posibles (realidades) ubicada dentro de la historia cultural de cada investigador [...] las categorías que adoptamos no pueden pretender un carácter universalista [...] en el transcurso de la investigación se pueden encontrar otras rendijas de acercamiento al problema enunciado. Otras realidades posibles. Es la concatenación de realidades que conforma el conocimiento científico de lo real que está ahí, siempre a las expensas de que se le busque aprehender" (Gutiérrez, 2015, págs. 201-202).*

Esto hace destacar a esta perspectiva etnosociológica pues entre la dimensión individual y social de las imágenes, no se había considerado antes que la condición propia de la investigación y de los hechos generan diversas representaciones de los hechos que se intentan observar y que no necesariamente logran una versión final de "lo real" sino versiones parciales que pueden tener grandes coincidencias a través de "realidades" científicas o de otro tipo.

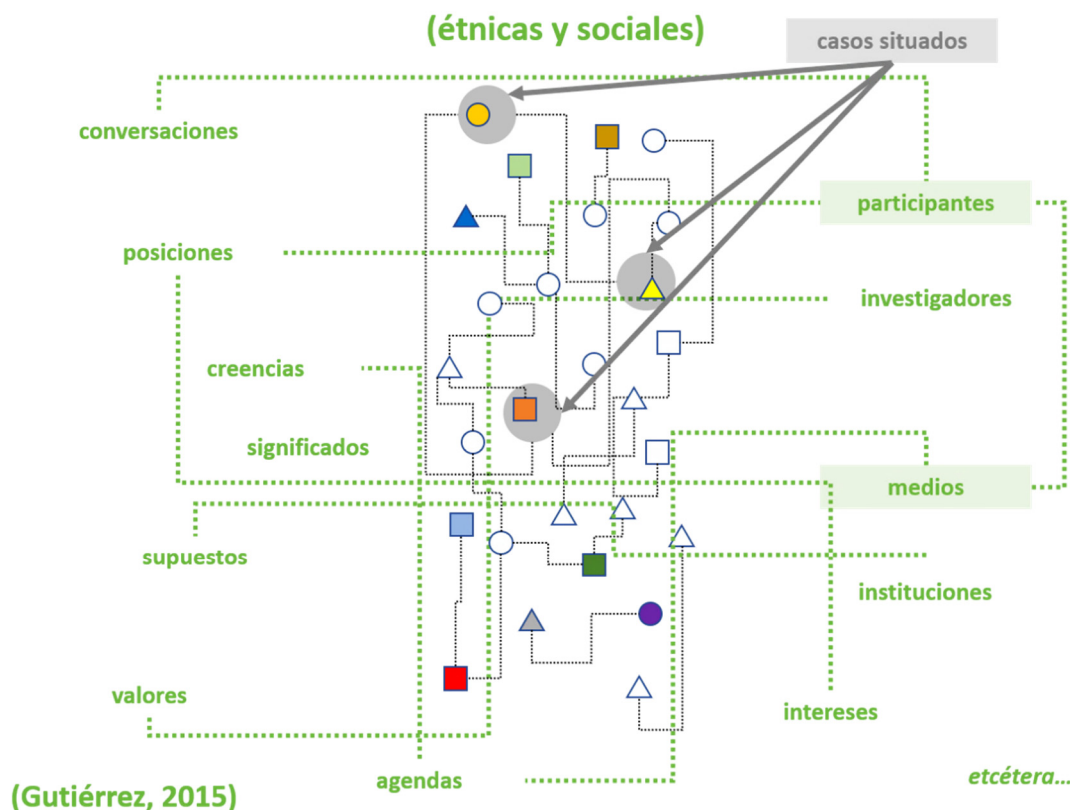
Lo que sugiere que no se estudia "objetivamente" lo que sucede, sino "subjektivamente", desde diferentes espacialidades y temporalidades donde la situación es "una visión de apertura de comprensión [...], de presentación de lo que se observa a partir de la conciencia del punto de arranque en el que se empieza una investigación (ubicación)" (Gutiérrez, 2015, pág. 202), considerando que:

*"hay unas condiciones materiales, una existencia del acontecimiento histórico, que se proyecta en la conciencia del investigador, de manera que ésta trabaja posteriormente con tales acontecimientos en la percepción, observación y construcción de sus realidades analíticas [...] si **el investigador tiene la capacidad de interpretar, identificar sus propias lógicas internas, idiosincrásicas** en su mismo proceso de investigación, está de alguna manera **identificando el espíritu del tiempo en el que vive, analiza y se sitúa**, que no están completamente distanciado de **la elección de su mismo objeto de estudio**" (Gutiérrez, 2015, pág. 203).*

Lo que lleva a no asumir que "lo observado" sea objetivo o neutral o definitivo sino en este tipo de aproximaciones a reconocer lo complejo que es estudiar a lo humano y su diversidad, que se suma a una complicación más:

*"observar el esfuerzo de re-memorización de un sujeto que se esfuerza por reconstruir el hilo de su itinerario biográfico, donde este mismo acto es una fuente de información sobre lo que tiene sentido para él, y sólo para él, pero que el investigador ha provocado a raíz de sus propios intereses, pues **los científicos sociales, ante todo son humanos** también que transmiten emociones en el mismo acto de investigación" (Gutiérrez, 2015, pág. 205).*

Esta complicación es otra más de las condiciones que aporta esta perspectiva pues reconoce la situación del propio investigador como ser humano interesado y que su trabajo entonces implica una “doble interpretación” pues pueden llegar a poner en relación sus “modelos de realidad” con los “etnomodelos de realidad” de aquellos otros sujetos que le interesa observar o que son los participantes productivos de algo.



**Ilustración 17. Esquema de identificación de relaciones y diferencia entre casos situados respecto de las imágenes étnicas y sociales (Elaboración propia con apoyo en Gutiérrez, 2015).**

Al considerar estas complicaciones y los elementos que presenta esta perspectiva etnosociológica, notamos que la red de casos situados y los participantes y medios así como los investigadores y demás asuntos implicados (Ilustración 17), aportan sus propias condiciones a las problemáticas de estudio, por

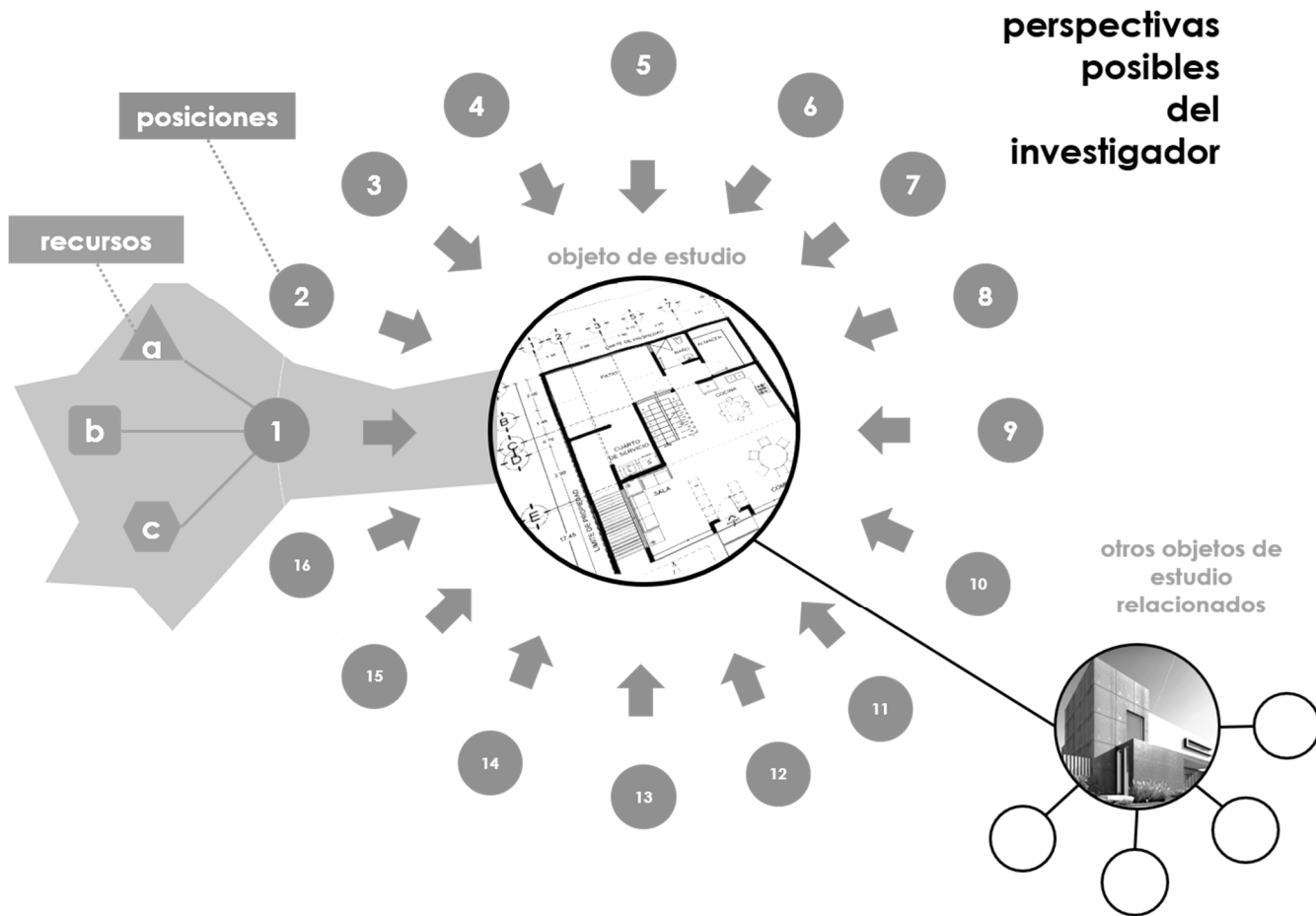
lo que es necesario tener cuidado en no reducir este tipo de caminos a los que estamos acostumbrados desde otras perspectivas más antiguas o menos conscientes de la condición social, cultural e histórica de los individuos y los grupos que se dedican a la investigación.

Con todo esto es posible proponer a las imágenes **como redes de representaciones individuales y sociales situadas** en lugares y momentos históricos concretos, lo que el psicólogo social Willem Doise plantea desde cuatro aspectos:

*"las imágenes sociales que surgen de los procesos intraindividuales en los que el individuo organiza su experiencia del entorno social; las representaciones sociales surgidas en contextos interindividuales e intrasituacionales; las representaciones colectivas que surgen dependiendo de la posición social que ocupa el sujeto, en las relaciones sociales; y el nivel de los valores y creencias compartidos por los sujetos" (Moñivas Lázaro, 1994, pág. 410).*

Consideradas como "imágenes cognitivas", como las llama Doise (Moñivas Lázaro, 1994), y como un soporte de la experiencia individual y colectiva, no elimina las condiciones que se planteaban desde la dimensión individual, pero reconoce con mucho énfasis a la experiencia en sociedad, donde tienen sentido por ser parte de lo que soporta las prácticas humanas y sus significados.

Podríamos pensar que estas imágenes se podrían calificar como "imágenes etno sociales", y tendrían como diferencia principal el plantearse desde una perspectiva más integradora que las anteriores que se han revisado, que puede ser esquematizado de la siguiente manera (Ilustración 18), en el caso del ámbito arquitectónico.



**Ilustración 18. Múltiples perspectivas que elaboran los investigadores acerca de las imágenes en el diseño arquitectónico desde la consideración etnosociológica en general. Elaboración propia con apoyo en Gutiérrez, 2015.**

Este esquema indica varias posiciones que podría tener uno o varios investigadores respecto del hecho social por observar (1 a la 16); al centro un plano arquitectónico como motivo de observación, pero en relación con los diferentes hechos de participación, elaboración, acuerdos, comunicación y demás relaciones que permiten su producción, lo que hace pensar que la dimensión social cobra más fuerza por encima de los productos gráficos, una diferencia cualitativa al acercarnos por este camino a la

problemática de observar cómo, cuándo, quiénes, dónde, por qué y para qué se entrelazan muchas de las consideraciones de perspectivas anteriormente comentadas en una situación del ámbito arquitectónico y de diseño.

También se indica que los medios y recursos con los que se hace la observación del hecho (representados con las letras a, b y c; pero pueden ser más), podrían imprimir una manera específica que no se daría desde otras posiciones y con otros recursos, por lo que afectaría la “mirada” y “lo mirado” (que puede ser más o menos representada por el polígono irregular que se encuentra “alrededor” del observador 1).

Al final, podemos reflexionar que, entendidas como “imágenes sociales”, se puede reunir e integrar lo que van aportando distintas perspectivas de la dimensión individual y social de su estudio, las cuales pueden ser consideradas además como “representaciones sociales” que se integran en los modos de comprender y asumir las realidades del mundo.

---

### 3.2. Reflexiones acerca de la dimensión social de las imágenes y la actividad del diseño arquitectónico

---

Con lo comentado a partir de estas tres perspectivas de la dimensión social de las imágenes, se presentan las siguientes consideraciones:

- Con apoyo en la perspectiva antropológica se plantea un entendimiento de **las imágenes como conciencia de acción y producción cultural**, enfatizando la condición social que permite dar significado a la experiencia humana y a lo que producimos los seres humanos y que es la socialización de estos significados lo que nos da soporte como hombres y mujeres para entendemos a nosotros mismos, a los demás, a las cosas y al entorno.
- Con apoyo en la perspectiva etnográfica se propone entender a **las imágenes como productos de la interacción colectiva** entre personas específicas y situadas en diferentes hechos de las prácticas sociales, lo que permite reconocer que el mundo material y el mundo mental se realiza a través de modos y medios de actividad a diferentes escalas en las sociedades humanas; también advierte de condiciones del que observa, lo que observa y de los observados para registrar y organizar la información que esto aporta a diferentes objetivos de estudio antropológico, poniendo más atención en los modos de proceder que “no son como le parecen a quien las observa ni al que las hace” (modelos y etnomodelos de por medio).
- Con apoyo en la perspectiva etnosociológica, se puede hablar de **las imágenes como red de representaciones individuales y sociales situadas** en temporalidades y espacialidades



concretas, así como las relaciones que se mantienen entre estos, lo cual, al ser observado marca diferencia entre las múltiples posibilidades de llegar a ser realidades propias y ajenas respecto de lo real de los hechos descritos, interpretados o explicados por el investigador, también sujeto condicionado por esta complejidad social.

En el siguiente esquema se presenta un resumen de estas perspectivas y su relación en conjunto.



Ilustración 19. Relación de perspectivas de la dimensión social de las imágenes (Elaboración propia).

## 4. ANÁLISIS DE CASOS DESDE LA DIMENSIÓN INDIVIDUAL Y SOCIAL DEL ESTUDIO DE LAS IMÁGENES





Cada perspectiva comentada en los dos capítulos anteriores aporta elementos teóricos para poder realizar un análisis sobre dos casos que están relacionados con el ámbito profesional arquitectónico.

El primer caso se analiza desde la dimensión individual; y, el segundo caso desde la dimensión social de las imágenes, lo cual permite apuntar elementos para establecer una crítica al entendimiento del diseño como una cualidad que emana del diseñador o que este les aporta a los productos gráficos que realiza o a las obras que se le atribuyen.

El objetivo general de estos análisis es contrastar las perspectivas de cada una de estas dimensiones con dos tipos de aproximaciones a los hechos productivos, lo cual apunta al reconocimiento de otras posibilidades para la teorización del diseño como actividad compleja.

---

#### 4.1. CASO 1: Un arquitecto-diseñador analizado desde la dimensión individual de estudio de las imágenes

---

Para entender la influencia de esta dimensión de estudio en la teorización del diseño arquitectónico, se tienen dos objetivos principales de análisis:

- 1) Comentar el caso de un arquitecto-diseñador emblemático del ámbito nacional desde cada una de las perspectivas revisadas en el capítulo 2.
- 2) Ejemplificar los aspectos más importantes que aporta cada una de estas perspectivas al entendimiento del caso.

Esto se apoya con varios esquemas que se presentan junto a las reflexiones pertinentes.

##### **Análisis de caso: Alberto Kalach**

El primer caso se trata del arquitecto Alberto Kalach, al frente del "Taller de Arquitectura X" (TAX) (Kalach, 2019), famoso por su participación en diferentes obras del sector público y privado en las recientes décadas en nuestro país.



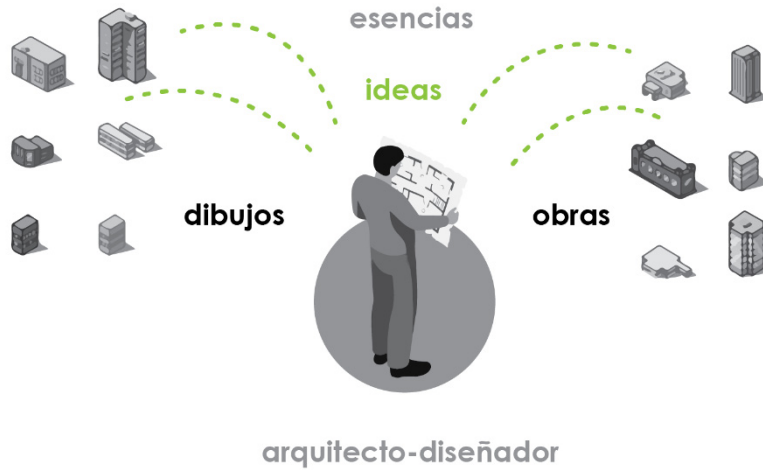
**Ilustración 20. Alberto Kalach en su estudio personal (Foto: Shumi Bose).**

#### **4.1.1. Análisis desde la perspectiva mediática (las imágenes como ideas esenciales e individuales)**

---

En esta perspectiva se presenta la noción de imágenes como una supuesta esencia que surge del arquitecto-diseñador y que se manifiesta como ideas, como equivalentes y como supuesta cualidad que, primero se piensa y luego se “traduce” en dibujos, lo que hace entender al diseño arquitectónico como una cualidad que pasa del sujeto al producto gráfico y hasta la obra.

Esto influye en un entendimiento del arquitecto-diseñador como fuente que genera toda la actividad de diseño y que de esto depende el éxito profesional, noción muy publicitada en medios.



**Ilustración 21. Perspectiva mediática; el arquitecto como fuente esencial e individual del diseño arquitectónico (Elaboración propia).**

De este modo, se presenta una confusión entre imagen, "idea", "dibujo" y "obra", además de confiar en que eso es producto de la voluntad individual.



**Ilustración 22. El arquitecto-diseñador desde la perspectiva mediática, entendido como fuente de imágenes como esencias individuales (Elaboración propia).**

En el caso de Alberto Kalach, simplifica el entendimiento del diseño a una cualidad que crea, piensa, imagina, dibuja y realiza "el autor" y cancela otras posibilidades de comprensión al concentrar en él toda la capacidad de esta actividad (incluso su producción).

#### 4.1.2. Análisis desde la perspectiva epistemológica (las imágenes como mediadoras del conocimiento individual)

Después tenemos la perspectiva epistemológica, la cual implica la relación entre el sujeto (genérico e individual) y el objeto (también genérico e individual) a través de imágenes entendidas como fenómenos de conciencia (Hessen, 1989).

##### fenómenos de conciencia

sujeto    imágenes    objeto



##### arquitecto-diseñador

**Ilustración 23. Perspectiva epistemológica; las imágenes como fenómenos de conciencia y mediadoras del conocimiento humano con apoyo en Hessen (Elaboración propia).**

Estas imágenes serían "mediadoras" de la cognición del sujeto ante algún objeto y se proponen como solución al problema epistemológico del conocimiento humano, lo que implica que no se conoce directa sino indirectamente la realidad.

sujeto ——— imágenes ——— objeto  
 (conciencia de lo que dibuja en ese momento)



#### Ilustración 24. Análisis desde la perspectiva epistemológica (Elaboración propia).

En el caso analizado, las “imágenes mediadoras” son las que le permiten al arquitecto Kalach llevar a cabo lo que se encontraba haciendo en ese momento, como la imagen del lugar de trabajo, la imagen de los utensilios o herramientas a la mano, la imagen de su propio cuerpo, la imagen de su mano, la imagen del lápiz de color que tiene en la mano, la imagen de la mancha que está quedando impresa en el papel y, aunque Hessen no especifica el tipo de imagen, podemos pensar que también estaría implicada la imagen de arquitectura, la imagen de dibujo, la imagen del arte, entre otras que tiene este sujeto y que no son objetos observables en la foto.

Por lo que se tendría que considerar que entonces habría imágenes múltiples o multiplicadas y necesarias para dar orden a lo que va experimentando Alberto Kalach en diferentes momentos y que se podrían volver más complejos si pensamos en la imagen de lo que ha dibujado hasta ese momento, la imagen de las características que percibe de la punta del lápiz de color que tiene en la mano, la imagen del deslizamiento del lápiz sobre el papel, la imagen de la textura que está logrando y hasta la imagen de sensación de calor que emitía la lámpara presente.

Y finalmente podría hablarse de la imagen de lo que está imaginando mentalmente, la imagen de lo que percibe por partes o en el conjunto de esa hoja de papel, la imagen de lo que recuerda para poder dibujar, la imagen de otros “objetos” ausentes, y así la lista que puede ser mayor.



### 4.1.3. Análisis desde la perspectiva dualista (las imágenes como impresiones mentales desde estímulos materiales).

Desde la perspectiva dualista se agrega la división entre el mundo interior y exterior, la cual implica una diferencia importante en el primero, al reconocer que las imágenes son algo distinto de "las ideas", pues estas últimas están conectadas al lenguaje, mientras que las primeras sólo serían impresiones de estímulos físicos.

Esto hace pensar que las "imágenes de conciencia" no alcanzan esta diferencia entre la experiencia "mental" y la "perceptual" porque las primeras son construcciones del lenguaje y las otras huellas que dejan los estímulos exteriores.



**Ilustración 25. Perspectiva dualista; una separación entre la experiencia interior y exterior del ser humano y la diferencia entre imágenes e ideas con apoyo en Gomila y otros autores (Elaboración propia).**

En el caso de Alberto Kalach podemos decir que las ideas que tiene de ese momento serían asociaciones con ayuda del lenguaje (por ejemplo, los nombres de los colores), y las imágenes serían impresiones visuales de las cosas que están presentes (por ejemplo, los lápices de colores, incluido el que tiene en la mano). Las ideas no las percibe, sino que las reconstruye o recuerda y las imágenes dependen de la experiencia de las cosas materiales presentes.



**Ilustración 26. Análisis desde la perspectiva dualista (Elaboración propia).**

Queda la pregunta de cómo diferenciar entre las impresiones de cosas vistas en el pasado y cosas vistas en el presente, pues algunas de ellas podrían ser “recuperadas” por medio del lenguaje, pero otras por medio de otras imágenes, como las olfativas.

Y, aunque este no es un modelo teórico tan específico sugiere que las imágenes percibidas o recordadas podrían ser de muchos tipos que entran en juego en ese momento que se describe del caso.

#### 4.1.4. Análisis desde la perspectiva semiótica (las imágenes como signos observables)

Desde la perspectiva semiótica se considera importante la diferencia entre el mundo mental y el mundo material, poniendo énfasis en el segundo, por ser el que permite identificar “signos observables”, es decir aquellos soportes tangibles que hacen posible que compartamos estímulos exteriores comunes como lo señalaba la perspectiva dualista pero conectados con significados que suceden paralelamente en la experiencia “interior”.



**Ilustración 27. Perspectiva semiótica; la experiencia del mundo mental y material con enfoque en el segundo debido a sus "signos observables", con apoyo en Magariños de Morentin (Elaboración propia).**

En el caso de Alberto Kalach estos dos mundos permiten hablar de significados que el lenguaje permite construir y que sucederían mientras se va pensando e imaginando (lo que piensa este arquitecto mientras dibuja, lo que imagina al dibujar, lo que estaba recordando en ese momento cuando dibujaba, etcétera); a esto se puede agregar un primer tipo de imágenes no visuales (las ideas que tiene y asocia pero no en relación con los lápices de colores que sí ve); luego se tienen los significantes que apoyan esta relación (los lápices de colores sobre la mesa o las manchas de color que se están asentando sobre el papel) y que en conjunto serían las imágenes materiales visuales (entre ascurados que realiza en ese momento, imitación de la vegetación que dibuja o gráficos más especializados).

Esto hace pensar que la experiencia interna y externa hacen más compleja la explicación de las ideas y las imágenes que nos presentaban tan simples las perspectivas anteriores en este caso.



Ilustración 28. Análisis desde la perspectiva semiótica (Elaboración propia).

#### 4.1.5. Análisis desde la perspectiva institucional (las imágenes como objeto de investigación diverso).

Desde la perspectiva institucional se complementa la perspectiva dualista y semiótica a partir de “ramas” que se identifican debido al ámbito en el que se estudia a las imágenes en la experiencia individual humana (Mitchell, 1987), lo que hace más amplia la comprensión pues desde la psicología, la neurología, las neurociencias, la física, las artes, entre otras disciplinas que varían su objeto de estudio y el lugar de este dentro de estos mundos “interior-exterior” o “mental-material”.



Ilustración 29. Perspectiva institucional; cinco tipos de imágenes como objetos diversos de estudio desde diferentes tradiciones y disciplinas, con apoyo en Mitchell (Elaboración propia).

Lo más importante del modelo teórico “La familia de las imágenes” (Mitchell, 2009), es que clasifica esta variedad de acuerdo con los intereses de estudio.



### Ilustración 30. Análisis desde la perspectiva institucional (Elaboración propia).

En el caso de Alberto Kalach se puede identificar lo siguiente:

- Las imágenes gráficas, ejemplificadas en el dibujo que está elaborando en ese momento el arquitecto.
- Las imágenes ópticas; producidas por medio de sus ojos y que apoya con los anteojos que tiene puestos (las primeras como soporte físico en su cuerpo y las segundas como soporte físico en los lentes y la graduación de estos).
- Las imágenes perceptuales; las cuales son posibles por la impresión que causa en su experiencia “interior” todo aquello que está presente en ese lugar de trabajo o de lo que está siendo la apariencia del dibujo en elaboración.
- Las imágenes mentales; que serían posibles por los recuerdos de otras experiencias de trabajo similares o cercanas a lo que está realizando, así como posibilidades que no dibuja, pero imagina mientras intenta lograr el dibujo.
- Las imágenes verbales; las que podrían ser desde conceptos geométricos hasta estructurales y que serían construcciones con apoyo del lenguaje que apoyan lo que “piensa” y que ayudarían a significar lo que “imagina”.

Este breve análisis hace notar lo complicado que sería el estudio de las imágenes en el ámbito de experiencia individual del arquitecto-diseñador y de otros profesionistas o personas en general.

#### 4.1.6. Análisis desde la perspectiva factual (las imágenes como modelo integral de realidad).

Desde la perspectiva factual y debido a lo amplia que es la propuesta de la Teoría General de la Imagen (Villafañe & Mínguez, 2002), se consideran sólo algunos de sus componentes más importantes para identificar las funciones de las imágenes entendidas como modelos de realidad que presentan estos autores de apoyo.

Lo primero que resalta es la relación entre: un sujeto en específico (Alberto Kalach); una situación donde este se encuentra (dibujando en su estudio personal); unos fines (elaborar unos dibujos); unas relaciones que se ponen en juego desde una experiencia concreta (entre su experiencia vivencial, perceptual, mental y corporal con los lápices de colores, el papel, el asiento, la lámpara que ilumina ese momento nocturno, las cosas alrededor, el local mismo; un entramado al que podríamos llamar “un tejido integral único” (el cual implica todo lo anterior y varias de las categorías, elementos, roles, dimensiones, relaciones y grados de realidad que entran en juego en esta escena).



**Ilustración 31. Perspectiva factual; el universo icónico como condición de la experiencia humana la cual se presenta integrada en la TGI de Villafañe y Mínguez (Elaboración propia).**

Así, lo interesante es que en el caso analizado, al entender a las imágenes como modelos de realidad independientemente del grado de realidad que contengan (Villafañe & Mínguez, Principios de Teoría

General de la Imagen, 2002), este arquitecto diseñador “identifica un contenido” el cual asocia con esa experiencia integrada que se apoya en su percepción y las representaciones cognitivas que apoyan sus experiencias previas o la que en ese momento construye mentalmente.



### experiencia del universo icónico



### Ilustración 32. Análisis desde la perspectiva factual (Elaboración propia).

Este “contenido identificado” y la “experiencia integrada de lo que sucede con lo que piensa y con lo que atrae desde sus recuerdos, le permiten reconocer desde las cosas que hay presentes hasta los movimientos que está por realizar, pues cuenta con modelos de realidad que quizá están asociados con su motricidad manual, con su memoria visual, con su bagaje conceptual, etcétera.

Y también es interesante que este mismo análisis lo podemos hacer con cualquier sujeto pues basta tomar este marco de referencia e interpretar un momento genérico que por deducción parece darnos muchas pistas de esa situación a la distancia y gracias a que nosotros también contamos con otros modelos de realidad o imágenes para hacer esta aproximación.

Esto sería considerar que podemos pensar y actuar gracias a la integración en nosotros mismos de “modelos de realidad” de diferente nivel de contenido y representación perceptual los que hemos ido desarrollando y siendo más hábiles con el paso de los años y que nos permiten realizar tareas más complejas cada vez pues esto se va ensanchando como parte del bagaje cognitivo de realidad que quizá esté detrás de nuestra posibilidad de ejercer la actividad del diseño y otras muchas.

También es claro que desde la perspectiva factual ya se sugiere una red de relaciones al menos en la dimensión individual de la experiencia de imágenes que después entrará en consonancia con lo revisado desde la dimensión social en el siguiente caso de estudio.

Por último, se agrega otro mapa que resume este análisis para comprender las aportaciones que se vuelven complementarias y que se confrontan con la creencia identificada sobre las imágenes y sobre el diseño la perspectiva mediática.



**Ilustración 33. Mapa de análisis desde las perspectivas revisadas que aportó la dimensión individual de estudio de las imágenes sobre el caso del arquitecto Alberto Kalach (Elaboración propia).**

Con este mapa se apoya una primera parte de la crítica que se presenta en el capítulo 5.



## 4.2. CASO 2: Un despacho particular analizado desde la dimensión social de estudio de las imágenes

Para entender la influencia de la dimensión social de las imágenes en la teorización del diseño arquitectónico, se tienen dos objetivos principales del análisis:

- 1) Realizar un análisis desde cada una de las tres perspectivas revisadas.
- 2) Identificar los elementos que influyen en ese sentido.

Esto se apoya en un caso de estudio el cual permitió hacer una observación participante, la cual facilitó el arquitecto que dirige el despacho y que apoyó esta parte de apoyo al trabajo de investigación.

### Presentación del caso de estudio

Este segundo es el de una oficina dedicada al diseño arquitectónico y la iluminación con sede en la Ciudad de México, el cual fue elegido debido al tipo de trabajo que realizaba en el momento de hacer la observación y que tuviera cierta distancia de mi propio trabajo profesional, así como de confianza para poder hacer una visita de campo con las facilidades que eso implica.



Ilustración 34. Momento de interacción captado durante la visita de campo al despacho particular visitado (Fotografía propia).

En seguida presento los tres análisis realizados con apoyo en las perspectivas comentadas en el capítulo 3.

#### 4.2.1. Análisis desde la perspectiva antropológica (las imágenes como conciencia de acción y producción cultural).

Desde esta perspectiva se reconocía a las imágenes bajo tres entendimientos de nuestra condición como seres humanos al vivir en sociedad: actos, concepciones y cosas, lo que trasciende la dimensión individual y requiere de considerar lo que sucede entre dos o más sujetos para ampliar lo que esa dimensión aportó a la revisión del caso anterior.

Al considerarlas como una cadena productiva estos actos-concepciones-cosas se vuelven el centro del análisis antropológico; es decir que en el caso de estudio lleva a identificar qué se hace, cómo se concibe y qué cosas apoyan esto.

El primer aspecto por plantear es el de identificar a los sujetos que actúan, lo que están realizando, los significados que ponen en juego y lo que están produciendo o las cosas que les ayudan a realizar todo lo anterior.

Aquí vale decir que la Antropología del diseño puede ser el objeto de estudio que se persigue desde esta perspectiva en sentido "total", es decir, que se quiere generalizar sobre quién participa, qué hacen, qué simbolizan y con qué se facilitan su labor, así como qué logran.



antropología caso M+N

**Ilustración 35. El caso M+N como una aproximación a una manifestación concreta del diseño arquitectónico en campo (Elaboración propia).**

Pero para las antropologías (con a minúscula como lo planteaba Belting), lo importante es que el caso de estudio se vuelve sólo una de muchas manifestaciones que podríamos encontrar al acercarnos a

los modos y momentos en que esta actividad del diseño arquitectónico está ocurriendo en el ámbito local.

Tal como lo plantea Belting, somos “el lugar” de las imágenes y para eso es necesario observar lo que nos aporta la interacción entre varios sujetos y su circunstancia general al estar “diseñando”, lo que se presenta en un primer análisis a continuación, buscando ilustrar su sentido de conciencia y producción cultural al estar realizándolo.

En este primer caso los actos observados corresponden con lo que tuvo lugar en esa oficina a finales de 2018, en la Ciudad de México y que servirá de referencia para los análisis desde esta dimensión social de las imágenes.

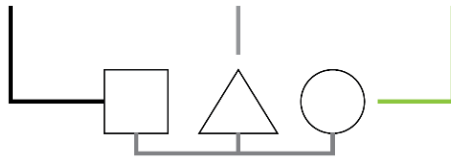
De acuerdo con la propuesta de algunos autores, la Antropología y las antropologías del diseño reconocen que esta práctica vincula tres momentos históricos con los que actúa: el pasado, el presente y el futuro (Gunn, Otto, & Smith, 2013, pág. xiii); y esto se opone a la noción que planteaba la perspectiva mediática pues este esfuerzo se realiza con ayuda de la conciencia cultural que ya se tiene sobre el entorno y de ahí parten las posibilidades de su modificación a través de los proyectos que llamamos arquitectónicos o urbanos o de paisaje, por ejemplo.

Esto tiene un efecto en cómo se entiende al diseño que resulta de importancia: pasar de una consideración por el diseño como un asunto centrado en los objetos que se diseñan a uno donde esto se condiciona por los sujetos que diseñan (o que participan en algunos procesos de esto).

De este modo, el análisis antropológico se puede ubicar en diferentes escalas y también en diferentes aproximaciones temporales, por lo que la visita que realicé al despacho particular se hizo más difícil de lo normal pues no la realizaría como parte del despacho sino como alguien “externo”, lo cual me daría la oportunidad de asumir una posición de observadora de algún tipo de práctica con la que tengo familiaridad pero que antes no había hecho desde “otra conciencia”, como la de investigación de campo.

Un primer paso de este análisis es establecer que se hace desde la perspectiva del observador y que se identifican los elementos que aparecen integrados en la experiencia de observación (Ilustración 36).

cosas	actos	concepciones
calle	transitar e ingresar	estrecha
edificio sede	almacenar y trabajar	parece bodega
oficina	conversar y colaborar	varias zonas de trabajo
taller	ensamblar luminarias	trabajo técnico y especializado
muros divisorios	separar sin obstruir la vista	delimitantes de zonas de trabajo
mesas	maniobrar o revisar	varios tamaños en cada zona
sillas	sentarse cerca	apoyo en cada zona



antropología caso M+N

**Ilustración 36. Elementos en relación desde la perspectiva del observador al visitar la sede M+N Diseño e Iluminación (Elaboración propia).**

Estos elementos se comprenden desde esta perspectiva como:

- Las cosas como los elementos físicos que soportan la estancia de las personas que trabajan en esta oficina y la realización de actos específicos que le dan sentido como empresa (M+N Diseño e Iluminación).
- Los actos que tienen lugar ahí y apoyan la organización de servicios y productos que ahí se producen (como las luminarias o los planos y documentos que sirven de guía para cumplir con los compromisos comerciales y profesionales de la empresa).
- Las concepciones que se tienen o comparten de las cosas y actos que ahí se realizan, permitiendo dar sentido a la experiencia individual o a compartir parte de la convivencia laboral durante diferentes momentos de encuentro a lo largo del día y en los horarios establecidos para cada integrante de la empresa.

Todo esto se reconoce desde la propia experiencia de observación y permite indicar las relaciones que guardan entre ellos bajo el entendimiento de que todo ello implica imágenes “encadenadas” de la condición social y productiva, poniendo al centro los actos pues dependen de las personas interactuando.

**Tabla 3. Relaciones entre cosas, actos y concepciones identificadas por el observador al realizar la visita de campo al despacho particular (Elaboración propia con apoyo en Belting).**

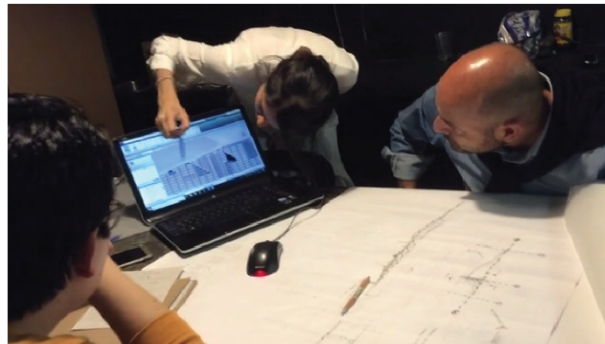
cosa	relación con	acto	relación con	concepción
calle	la llegada al sitio; la identificación visual por sus características materiales y la posición en ella	transitar e ingresar	percepción a la distancia; recuerdo de esa apariencia asociada con zonas industriales	estrecha
edificio sede	duda sobre el giro del edificio por su apariencia industrial	almacenar y trabajar	percepción de una bodega que se requiere para el giro de la empresa	parece bodega
oficina	identificación dentro del edificio sede de varias zonas de trabajo que difieren de la idea común de “despacho”	conversar y colaborar	asociación con las actividades de arquitectónico, paisajístico y urbano; desarrollo de proyectos a nivel nacional	varias zonas de trabajo
taller	Identificación de algunas personas trabajando con herramientas y equipos de iluminación	ensamblar luminarias	asociación con las actividades de diseño de iluminación; planeación y ensamblaje de luminarias de varios tipos	trabajo técnico y especializado
muros divisorios	dirige la mirada hacia varias actividades; conduce la circulación en el edificio	separar sin obstruir la vista	asociación con control visual; tener dominio visual sobre las distintas zonas	delimitantes de zonas de trabajo
mesas	identificación de lugares de trabajo especial o bien iluminados	maniobrar o revisar	percepción de trabajos especializados y de tareas comunes entre algunos trabajadores	varios tamaños en cada zona
sillas	posiciones diferentes entre zonas de trabajo	sentarse cerca	se asociaron con la concentración de actividades entre dos o más empleados	apoyo en cada zona

Este primer análisis da cuenta de que la producción arquitectónica tiene muchas manifestaciones, tanto materiales como simbólicas y que desde esta perspectiva permite comprender lo amplio que

sería el universo de antropologías del diseño que se pueden elaborar para intentar generalizar lo que resulta común pero también lo que difiere en los casos de estudio que se observan en lo general.

Otro aspecto que llama la atención es la “percepción” que puede tener en quien es ajeno a esta sede y quizá para llegar a saber cuál es la que tienen las personas que ahí trabajan cotidianamente, pues habrá elementos físicos que sean variables (artículos personales por ejemplo de cada uno), pero muchos otros que se mantengan (como lo que es parte del mobiliario o de los productos que ahí se trabajan), quedando la posibilidad de que los significados y relaciones sean mucho más dinámicos y cambiantes dependiendo de los actos que estén sucediendo y de que esto se multiplica entre las relaciones que implica la colaboración en diferentes momentos y propósitos de esta empresa.

cosas	actos	concepciones
planos bond y hojas mantequilla	indicar y detallar	impresos y transparentes
lápices y plumas	dibujar y escribir	negro y de colores
computadora portátil	modelar y navegar	un recurso actual
ratón	señalar y operar	necesario como los lápices
escritorio	soportar estas cosas	rebasado en tamaño
cuaderno	registrar notas adicionales	cada participante con uno propio
librero	almacenar otras cosas	le da un toque personal a la oficina



antropología caso M+N

**Ilustración 37. Elementos que se identifican desde la perspectiva antropológica en un momento de interacción en la visita de campo (Elaboración propia).**

Un segundo análisis se apoya en una fotografía de un momento de interacción que sucedió en la oficina principal (Ilustración 37), la cual permitió observar las siguientes relaciones.

**Tabla 4. Relaciones entre cosas, actos y concepciones que se identifican al observar la interacción entre los profesionales en la visita de campo (Elaboración propia con base en la visita de campo).**

cosa	relación con	acto	relación con	concepción
planos bond y hojas mantequilla	<b>el lugar común para coordinar la conversación y las decisiones de proyecto</b>	indicar y detallar	<b>percepción de un dibujo base y hojas superpuestas donde se hacen varios tipos de anotaciones o dibujos</b>	impresos y transparentes
lápices y plumas	<b>identificación de uso sobre los planos y hojas</b>	dibujar y escribir	<b>asociación con diferentes notas y técnicas gráficas</b>	negro y de colores
computadora portátil	<b>extensión de lo que se observaba en los planos y hojas</b>	modelar y navegar	<b>percepción de agilidad y movimiento en un modelo 3D que apoyaba lo impreso o dibujado</b>	un recurso actual
ratón	<b>auxiliar para realizar las operaciones de la computadora</b>	señalar y operar	<b>asociación con el papel que tiene lo digital en los procesos actuales de diseño</b>	necesario como los lápices
escritorio	<b>un símbolo de jerarquía en la oficina principal</b>	soportar estas cosas	<b>identificado como insuficiente para el número de cosas que hay encima en ese momento</b>	rebasado en tamaño
cuaderno	<b>algo valioso para cada integrante pues realizaban consultas en ellos</b>	registrar notas adicionales	<b>se asoció con lo que cada participante resguardaba de información</b>	cada participante con uno propio
librero	<b>complemento ideal para colocar objetos de valor y cosas auxiliares en otros momentos</b>	almacenar otras cosas	<b>asociación con la personalización del jefe de la oficina</b>	le da un toque personal a la oficina

En este segundo análisis, cabe resaltar que las cosas, actos y concepciones identificadas ahora se dan dentro de otra escala de interacción y se refieren a lo que ocurrió en la interacción entre los tres profesionistas ahí presentes, quienes se apoyaron en objetos variados y en los diálogos y movimientos que pude registrar en video y en algunas notas escritas, así como desde mi experiencia vivencial.

Si consideramos que muchas observaciones como esta serían el apoyo para pensar en una Antropología (con a mayúscula) del diseño que ofrezca una descripción total de este asunto, se necesitaría abarcar todas las ocasiones en que se diseña en todos los lugares y parece que esto es imposible. Por ese motivo, es que las antropologías (con a minúscula), son justo la oportunidad de hacer muchas aproximaciones para que se pueda teorizar sobre esta actividad de modo parcial e identificar lo que parece más regular o permanente, desde la perspectiva de quienes observamos.

No sería posible decir que esto sucede en todos los despachos que se dedican a tareas profesionales como las que se observaron, pero quizá aportan elementos para pensar en algunos de los aspectos que implica el desarrollo de las imágenes como conciencia de acción y producción cultural desde dos puntos de vista:

- 1) Los que hacen la observación.
- 2) Los que son observados.

Esto sugiere que la advertencia de dos posiciones de significación antropológica acerca de la actividad del diseño podría ser un punto relevante por considerar en su teorización y podría ser también motivo de diferenciar cuándo estamos ante una representación así.

#### **4.2.2. Análisis desde la perspectiva etnográfica (las imágenes como productos que integran la interacción colectiva).**

---

Desde la perspectiva etnográfica, se atiende el punto que antes se señaló, pues la perspectiva antropológica normalmente no considera esta diferencia por perseguir una totalidad de sus objetos de estudio y entonces se omite la presencia de dos posturas: a) Los modelos que construye el observador y b) los etnomodelos que construye quien es observado (Grebe Vicuña, 1990), sobre algún asunto que interesa recoger en las visitas o estudios de campo.



En nuestro caso, se trata de acercarnos desde esta perspectiva para identificar la primera posición (que llamaremos un modelo del observador) y, al final se agregan elementos de la segunda posición (que llamaremos un etnomodelo de los observados).

El primero se apoya en lo realizado por el antropólogo Keith Murphy sobre un caso similar profesional el cual tenía como interés principal "la imaginación como actividad conjunta" e "incorporada" (Murphy, 2004, págs. 267-269), que me sirvió para realizar mi propia observación participante en el año 2018.

### **MODELO DEL OBSERVADOR**

La observación participante consistió en visitar este despacho particular y estar presente en una de las sesiones de trabajo que tuvieron tres arquitectos que interactuaban en el contexto del desarrollo de un proyecto foráneo, lo cual me permitió escuchar su conversación, mirar su intercambio de comentarios y en general lo que estaba sucediendo mientras estuve ahí, registrando algunos momentos en video y otros detalles que apunté por escrito.

Estos arquitectos eran Guillermo, Paco y la arquitecta María y el contexto de trabajo específico era el desarrollo del proyecto "Terminal de Autobuses de Ensenada" (TAE), el cual se planeaba construir en el estado de Baja California y cuyo inicio fue en julio del año 2018.

Este encuentro se centró en dos aspectos principales del proyecto, desde mi punto de vista:

- a) Detalles exteriores y su relación con zonas cercanas.
- b) Algunos detalles de los interiores.

Ambos aspectos motivaban el intercambio de comentarios, preguntas y varias aclaraciones que requerían de información entre los actores, quienes en varios momentos se apoyaban para señalar estos asuntos en planos impresos, un modelo digital y otros gráficos que se podían apreciar en las computadoras que tenían también como parte de las cosas e instrumentos de trabajo.

Es importante decir que estos aspectos permiten marcar la distancia como observadora que tuve para acercarme a construir un "inventario", el cual no es parte del trabajo que se estaba llevando a cabo, sino que es una primera representación que yo hice acerca de este grupo en observación, conformado como se describe a continuación (ver Tabla 5).

Tabla 5. Inventario de actores, apoyos y actos observados en el despacho visitado (Elaboración propia).

ACTORES	Nombres	Apoyos observados	Actos observados	Roles
Arquitecto (A)	Guillermo	Computadora, libreta de apoyo y lapicero	Referir en los planos impresos o en lo mostrado en la computadora (plantas y cortes o modelo 3D)	Director del proyecto
Arquitecto (B)	Paco	Computadora, libreta de apoyo y pluma	Extender los planos impresos y mostrar en la pantalla de la computadora "plantas y cortes arquitectónicos"	Responsable del proyecto arquitectónico
Arquitecta (C)	María	Computadora, libreta de apoyo y pluma	Comentar y preguntar con apoyo en los planos impresos o en lo mostrado en la computadora	Responsable de proyecto de interiores y exteriores

Para ejemplificar con más detalle un momento de trabajo, me apoyo en uno de los videos que se grabaron (video 1074), en el cual se estaba teniendo una conversación entre estos tres actores acerca de un detalle de la fachada exterior del edificio en planeación.

La transcripción de dicha conversación es la siguiente:

(MOMENTO 1)

A: Un faldonsote de 13 centímetros...en ese faldón de 13 centímetros vamos a meter...

C: Después de los 2.40.

A: Exactamente. Entons tú tienes 2.40. Aquí viene 2...y aquí viene 1... ¿no? Tú tienes tu local... aquí. Y entonces vamos a tener 2.4. Justo acá es...lo que veíamos ayer Paco. Aquí bajamos los 15. Y aquí

vemos tu plaza... ¿no? Tons tú tas aquí... 2.40...aquí ya viene tu celosía.

C: Ajá... Y bloque, bloque, bloque, bloque y bloque... Y.. yo te voy a dar... 30 centímetros de chance para que...metas aquí... tu...tus rollos de las cortinas ¿no? ajá... Luego, en este faldón... Aquí...puede haber un chiller... Ajá, como en las instalaciones por

local ¿no?A: Exactamente y lo que... se les vaya ofreciendo ¿no? Tiene un...todo este... plafón sólo que este lo volvemos estructural ¿no? mmmhh...

A: Aquí habría... Pus el acero que necesitamos para...

(inaudible)  
C: (inaudible) ...pero ¿qué onda...aquí...? tons...aquí lo va a detener un muro de

protección ¿no?, está la celosía y ya...

A: Está la celo... ahí sí... ahí vas a tener una celosía y le vamos a hacer una cancelería de fierro... este para que esté cerrado con vidrio. Aquí tienes tus 2.40, vamos a subirle la fachada, la celosía a 2.70... y ahí cortamos, que ahí es... justo la línea

C: ¡Noooo hombre!, que trazo de veras...

A: ¡Qué hubole! (chiflido)  
 C: (risas)  
 (MOMENTO 2)  
 A: Es esta línea...  
 C: Ajá... Esa es la de los...2...  
 B: 70  
 C: 70. Exacto, aquí tenemos nuestro 1.50. Que es el ascenso a la plaza.  
 Mmmhh.  
 A: La plaza es más 1.50. Y aquí, tendríamos interiores nuestros 2.70, y aquí va subiendo  
 C: ajá  
 A: Y entonces, esto, vamos a poner...un...perfilnononón, un "HSS". Que vaya de...columna a columna para que arriba... carguemos otra vez la solución, entonces, ...es este corte. Aquí, en estos 2.70 metemos un perfil...  
 B: Digamos que es ahí un segundo arranque  
 A: Exactamente... ¿por qué? Porque todo esto, incluso esta parte de a... de aquí arriba, yo le voy a poner, le voy a subir la cancelería hasta acá...  
 C: Ok. Y entonces, todo el aire... de aquí para acá viene solamente con mosquitero. Todo el aire...fluye... por arriba de esto. Entonces el único punto donde tendríamos un momento dado aires acondicionados es específicamente en los locales. Fuera de eso, no hay. Y trabajan, pus...completamente, por separado de la...de la terminal ¿no? Ok, sí...o sea, ¿sin extracción no?  
 A: Sí. Bueno la extracción en caso de que sea necesario ¿no?  
 C: Bueno eso depende de qué vendan ¿no?  
 A: Exacto.  
 (MOMENTO 3)  
 C: Bueno se supone que comidita, o sea, taquitos,

fritos con (inaudible) pescaditos...  
 A: EXACTAMENTE... Tsssss  
 C: (risas)  
 A: Los del "Unicornio" ojalá y se pongan ahí...  
 C: O sea, es como que uno muy clásico ¿no? (inaudible)  
 A: Sí. Camarón capeado...  
 C: Capeado, capeado.  
 A: Y pescado capeado... ...y mayonesa  
 C: Pico de gallo... ...que delicia (risas)  
 A: Ay sí, la hora de la comida... ...exacto  
 C: (risas) A trabajar muchacho...  
 (MOMENTO 4)  
 A: Y entonces, de aquí para arriba, esa misma cancelería va a ser solamente de mosquitero. Y todo esto está abierto ¿no?, y todo esto fluye...  
 C: mmhh  
 A: Y aquí, pus cada local se queda...efectivamente, o sea... digo, tienen 6 metros para... poder decir... si van a meter extracción, instalaciones especiales, etcétera... Nosotros llevamos, específicamente...toda una... un camino de posibles... preparaciones... para que..., pueda fluir, ¿no?  
 C: Sí. Entonces, esta línea de 2... incluso, exactamente, esta es la línea que no está. Esta línea, la deberíamos... la deberíamos ver, acá corriendo. Ajá, es que estaba verde y no se podía ver en la fachada.  
 A: Sí se va a ver, y en la otra fachada también.  
 (MOMENTO 5)  
 C: Mmmhh. Porque en la otra fachada venimos con un muro completamente sólido que es el que nos divide toda la parte operativa... O sea, tú nunca ves cómo opera la...la

estación, o sea, solamente está abierta las...  
 B: Ah, ajá...  
 A: Las salas...de espera... hacia salidas y hacia llegadas. Y fuera de eso es un murotototote...pasa tu perfil y otra vez montamos la celosía  
 B: (inaudible)  
 A: Nada más con mosquitero atrás  
 (MOMENTO 6)  
 C: Oye, y ¿cómo vas a recortar la celosía en... en los quiebres..., así? O sea, así... ¿sabes lo que digo?  
 A: No.  
 C: En... en los quie..., o sea, en los quiebres, ajá, ahí... se va, se va a cortar ¿no?  
 A: Sí.  
 C: O le vas a dejar co...o sea, haz de cuenta aquí, yo veo que en el modelo...ajá.  
 A: En los triángulos...  
 C: O sea, en el modelo esto es llegar completo... ¿no? Aquí ya no tiene...  
 A: No.  
 C: Celosía, así va a ser...  
 A: Sí.  
 C: Ah, que pase...  
 A: Sí.  
 C: ¿No?  
 A: Sí, no imagínate hacer recorte...no...  
 B: No, no es mucho desperdicio  
 A: Exacto. No, o sea...  
 B: No y de hecho el programa no me lo permitió eh, o sea, así romper el módulo,  
 C: Ajá.  
 B: Te sugiero que es mala idea por donde le mires.  
 A: Sí no...ahí se queda.  
 (MOMENTO 7)  
 C: Ok. Entonces, a ver, en planta, ¿dónde está la planta? acá...  
 B: A la vuelta...(risa)  
 C: ¿Mande?  
 A: Ah, dos millones de plantas  
 C: No es que ¿cómo se llama eso? No, digo, esta, esta, quiero ver esta... A ver, los locales son todos estos..., o

sea, todo esto va a estar cerrado, o sea aquí no va a haber ventilación natural ...de abajo. Porque vas a tener la cancelería  
 A: Exactamente  
 C: Y ¿de este lado lo mismo?  
 A: Sí. O sea, aquí...este si se va a estar abriendo constantemente.  
 C: Ajá, este sí.  
 A: Y..., este se va a estar abriendo constantemente. Este...y este.  
 C: Ajá.  
 A: Toda la ventilación natural la vas a tener de donde termina tu local...pa delante. Interior...tú cierras tu... ahí es donde tú tienes que escogerles una cortina súper chida, lo mejor... Este..., lo más abierta posible...  
 C: Mmmhh.  
 A: ¿No?, para que no, no se les quede como en encerrado  
 C: Mmmhh...  
 (MOMENTO 8)  
 A: Este...  
 C: No, pero la cortina nomás se pone como (inaudible)  
 A: Exactamente, no pero cuando nos bajen las cortinas, o sea, haz de cuenta que cuando tú llegas a las 10 de la noche de Mexicali. Pues tú te (inaudible) gente "nice"...  
 C: Sí, claro...ok. Listo. Oye... ¿y si hay suficiente ventilación?  
 A: ¿Eh? Yo creo que estamos sobrados de ventilación.  
 C: ¿Ah sí?  
 A: Sí, porque todo esto es... cruzada. Es decir, el aire pasa a través de toda la... de toda la estación  
 C: Ok.  
 A: Sí, o sea...digo tienes toda esta barrera de los 2.70, pero arriba de esto...  
 C: Mmmhh.  
 A: De pe a pa...  
 C: Cruza.  
 A: Exactamente.

B: No, y por la modulación pus, está laminada.  
 A: Sí.  
 B: O sea, se ve muy pulcra.  
 A: Yo creo que...suficiente, estás hablando de que, en este punto...tienes...  
 C: Oye, pérate...  
 A: 2 metros...60 de... puro flujo de aire  
 B: De, a partir del puro...sí.  
 C: Pero luego de ahí que... no es, no es de (inaudible) mucho calor. Hhhhhjjj, no sé si es, o sea porque cerca de noviembre a febrero...la temperatura son 13 grados.  
 A: Es templado... No, no, 13 grados en el punto más...  
 C: La temperatura promedio...

A: Hacia el más bajo y hacia el más...hacia el más bajo anual ¿no? ¿No?  
 C: Pues no...lo que leí fue eso, este ves, o... pero también decía de junio a septiembre que son los meses más secos 22 grados, se me hizo muy bajo ¿No?  
 A: Sí.  
 C: Entonces...  
 A: Yo lo...  
 B: Habría que comparar ahí un poquito ahí con CONAGUA, las normales climáticas  
 C: Sí, porque o sea esto es lo  
 B: Sí porque eso qué, quién sabe  
 A: Yo las...las cuatro veces que he estado ahí...

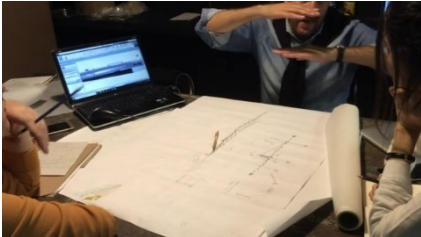
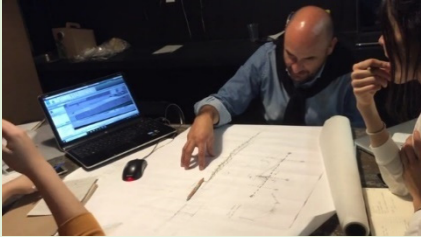
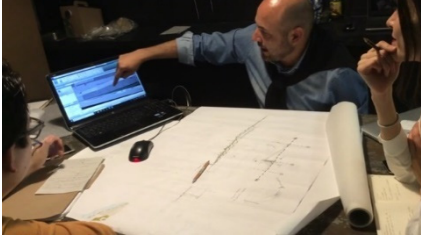
C: (inaudible)  
 A: Y además seco como una perr... o sea muy parecido a Puebla, pero con mucho más calor, seco, seco, seco... Ya sabes de que te pasas a la sombra y (ruido con la boca) tiritas... Te sales de la sombra y... te cuecen un huevo en la ca... bueno a mí no (inaudible).  
 C: (risas)  
 A: O sea, si es...sí. Y... llevo yendo, la...la primera fue diciembre  
 C: Ah, y en diciembre hacía calor  
 A: Sí, sí...o sea.  
 C: No, pues entonces...

A: (¿?) el... Ah a ver, ahorita te digo exactamente, déjame ver la foto...  
 B: Yo creo que a lo mejor porque está rayando un poquito en lo extremo, a lo mejor las... la noche. El punto crítico porque siempre enfría mucho  
 A: Sí. Sí.  
 B: Pero esas restricciones no aplican porque la mayoría de este espacio que vamos a...pensar que es la primera barrera. No es superable a esto otro. O sea, este, esto como tal de comercio a lo mejor uno de taxi..

Se identifican 8 momentos o cambios de “ideas” en la conversación, los cuales ocurren por turnos entre actores Guillermo (A-55), Paco (B-15) y María (C-52); y estos permiten reconocer de qué se platicaba y sobre que se mantenía el intercambio de palabras, gestos, dibujos y otros señales que me parecieron sólo evidentes al acercarme como alguien “extraño” a realizar la observación.

**Tabla 6. Actores, actos e ideas principales en el video 1074 (Elaboración propia).**

<b>MOMENTOS IDENTIFICADOS</b>	<b>Actores* principales (número de turnos)</b>	<b>Actos principales</b>	<b>Ideas principales</b>	<b>Fotografías de referencia</b>
1	María (5) y Guillermo (5)	María pregunta y solicita información. Guillermo trata de explicar.	Un detalle de la fachada exterior y varias alturas que se relacionan con la integración del nivel de piso, la estructura portante y algunos elementos divisorios que sugieren dudas a la arquitecta María.	 <p>*De izquierda a derecha, Paco, Guillermo y María.</p>

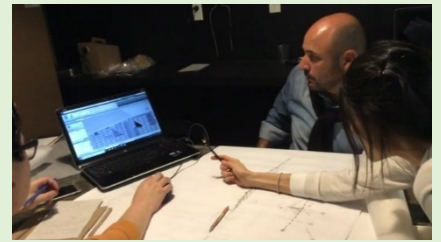
2	<p>María (7), Guillermo (6) y Paco (2)</p>	<p>Guillermo trata de explicar. María pregunta y solicita información. Paco hace pequeñas intervenciones con información puntual.</p>	<p>Mismo elemento de fachada, pero ahora en relación con el nivel de piso de una plaza al interior además de locales interiores que podrían requerir de sistemas de extracción de aire.</p> 
3	<p>Guillermo (7) y María (6)</p>	<p>Con motivo de los locales interiores y una pregunta que hace María, Guillermo contesta acerca del tipo de alimentos que podrían comercializarse, lo que conecta con un cambio de ánimo entre los participantes y la referencia a experiencias personales de este asunto.</p>	
4	<p>Guillermo (3) y María (2)</p>	<p>Guillermo aclara y María hace una precisión</p>	<p>De regreso con la idea del bloque 2, ahora se comentan alturas al interior de los locales y su relación con la fachada exterior y la posibilidad de canalizar instalaciones sin que sean evidentes al exterior.</p> 

5

Paco (2),  
Guillermo  
(2) y María  
(1)

María  
puntualiza;  
Paco asiente y  
comenta;  
Guillermo  
confirma el  
apunte

Aquí se cambia el asunto a un muro que confina algunas zonas operativas y que presentan una apariencia diferente a la transparencia que se comentaba con una celosía previamente y sobre la que gira la conversación en conjunto.



6

Guillermo  
(9), María  
(8) y Paco  
(3)

María  
cuestiona y se  
desplaza  
hacia la  
computadora;  
Guillermo  
observa y  
contesta;  
Paco  
complementa  
información  
del modelo 3D

En este punto, se da un cambio de posición de María pues ella pregunta por algo que requiere ser revisado en el modelo 3D que se encuentra en el extremo opuesto de la mesa. Esto permite que se aclare su duda sobre la celosía en unos triángulos que se muestran en ese modelo. Paco complementa pues él es el encargado de hacer ese modelo.



7

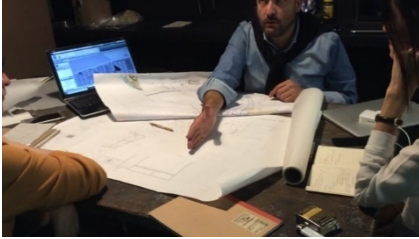
María (8),  
Guillermo  
(6) y Paco  
(1)

María requiere  
información;  
Guillermo  
observa y  
atiende la  
solicitud; Paco  
señala hacia  
los planos

En este momento, María requiere cotejar la información aclarada en el modelo 3D en la computadora con una planta arquitectónica que no localiza encima, por lo que Paco indica que está debajo en otro plano impreso y esto ayuda a que Guillermo pueda aportar más detalles sobre la celosía y la relación con su posición entre el interior y exterior de este lugar.



8

Guillermo (20), María (15) y Paco (7)	María pregunta; Guillermo contesta y ofrece contexto; Paco añade información	Con una pregunta de María acerca de la suficiencia de la ventilación en el sitio se detona otro asunto: la temperatura ambiental, lo que comenta Guillermo desde su experiencia al visitar el sitio en otras ocasiones y que Paco complementa con una referencia institucional y otro comentario personal.	
---------------------------------------	--	--	--

Desde este análisis se desprende la posibilidad de comprender lo que planteaba Murphy en su artículo sobre los modos de comunicación que se van tejiendo en estas interacciones y que producen no sólo los diálogos o algunos gráficos sobre el papel, como lo muestra claramente la transcripción y parte de lo que indican las fotografías tomadas del video grabado; además se reconoce que se iban construyendo “imágenes compartidas”, desde la imaginación de cada uno de los que estábamos ahí; y, aunque yo no participaba hablando ni dibujando ni indicando algo de ese proyecto, la mezcla de estímulos, como lo planteaba la perspectiva semiótica, me hizo imaginar con ellos una parte de lo que podría ser el contenido de su discusión.

Esto apoya la relación con la dimensión individual de la imaginación con la interacción social que al mismo tiempo parece suceder en estos momentos de trabajo profesional y que parece poner de acuerdo con los arquitectos y la arquitecta observada sobre lo que será un punto de avance en su definición de la información por “mejorar”.

Algo que también me parece significativo es el papel de los estados de ánimo que van cambiando constantemente y que interpreto que se da por algunos de los comentarios que hacen los participantes desde sus propios bagajes, así como las risas, las anécdotas e los relatos que atraen a este lugar de intercambio y que se vuelven parte de la experiencia compartida del proyecto.

Lo que me hace pensar que no sólo se trata de imágenes en general del proyecto o "hipótesis del edificio", sino que podría tratarse de redes de imágenes individuales con imágenes sociales que se producen entrelazadas (el mejor ejemplo es cuando cambian al asunto de los alimentos, pues todos y todas nos relajamos en ese instante y se nos antojó lo que referían de la cocina de esa región).

También permite sugerir que todo esto coincide y enriquece la propuesta de Miguel Hierro y de Keith Murphy acerca de las que podemos llamar "imágenes compartidas" del proyecto, las cuales también tienen una alta carga étnica debido a lo que van aportando y construyendo como narrativa quienes trabajan en un despacho como este y quizá muchos otros, aunque habría que observar estos cambios considerando no sólo el "tema de proyecto", sino los diferentes contextos socioculturales que parecen mezclarse en las conversaciones.

Por último, al considerar la "percepción hipotética" como la llama Murphy (Murphy, 2004, pág. 277), podemos decir que esta pequeña conversación es una muestra de lo amplia que resulta la interacción en la actividad del diseño arquitectónico pues aquí sólo se trata de los profesionistas, pero también se da entre otro tipo de participantes. Lo interesante es señalar que, aunque aún no se encuentran frente a los edificios están haciendo uso de esta percepción o juego hipotético de lo que tienen en planos, modelos y palabras o hasta gestos para ubicarse significativamente en el "espacio proyectado".

Esta sería la imaginación compartida y sólo posible socialmente en el ámbito de producción profesional que tiene como una de sus condiciones interactuar para llegar a establecer los acuerdos acerca de lo que se está planeando y que en un futuro será construido bajo ese orden, lo que puede resumirse desde mi perspectiva como observadora en la siguiente tabla.



**Tabla 7. Elementos que interpreto como parte de la imaginación compartida entre actores de esta actividad de diseño arquitectónico (Elaboración propia con apoyo en lo trabajado por Murphy).**

IMAGINACIÓN COMPARTIDA	IMÁGENES
<i>Guillermo (A)</i>	Dimensiones y detalles de algunos elementos de la fachada o de los locales, varias relaciones entre el conjunto y las partes del proyecto, así como relatos acerca de experiencias previas de visita al sitio o ciudades cercanas.
<i>Paco (B)</i>	Las dimensiones de algunos elementos y la percepción de la temperatura en ese sitio.
<i>María (C)</i>	Alturas de faldones, celosías y muros divisorios; posición de la celosía en la fachada del futuro edificio, comida típica y percepción de la temperatura en ese estado de la república.

## ETNOMODELO DE LOS OBSERVADOS

Esas imágenes socialmente compartidas pueden complementarse con dos elementos más que proporcionó el despacho y que dejan entender la posición que guarda cada actor dentro de esta empresa, las responsabilidades que se enfrentaban en ese proyecto, así como la perspectiva más allá de esa situación observada, desde sus propias representaciones del asunto.

**Tabla 8. Actores por cargo y responsabilidades que reportó el despacho visitado (Elaboración propia con la información aportada por los observados).**

ACTOR	CARGO	RESPONSABILIDADES
<i>Guillermo (A)</i>	ARQUITECTO SENIOR	Líder de Proyecto / Jefe de Diseño / Coordinador de todas las áreas de diseño / Enlace con el líder de las ingenierías.
<i>Paco (B)</i>	ARQUITECTO JUNIOR	Desarrollo de planos arquitectónicos, proyecto ejecutivo, modelos 3D y renders

María (C)	INTERIORISTA	Propuesta de diseño / Proyecto de <i>landscape</i> / Proyecto de interiorismo
Maru	LIGHTING DESIGNER	Proyecto arquitectónico / Propuesta de diseño / Proyecto de iluminación
Rodrigo	LÍDER DE INGENIERÍAS	Propuesta de diseño / Coordinador de Ingenierías e instalaciones

El otro elemento consiste en un par de testimonios recogidos después de la visita son del arquitecto Francisco (Paco o actor B) y de la arquitecta María (actor C), quienes relataron brevemente lo que estaban realizando en ese momento en el despacho y que va más allá de lo registrado en la visita para contar con una mirada de ellos y desde sus propias consideraciones del trabajo que hacían.

#### TESTIMONIO 1

El arquitecto Francisco comenta:

*"...era un proyecto que ya llevaba un par de meses caminando. Para cuando me incorpore, prácticamente la fase de anteproyecto estaba terminada. Mi primer tarea fue recopilar toda la información existente por parte de los excolaboradores del despacho, así como del otro despacho que estaba a cargo de todas las ingenierías. Una vez con toda la información disponible, arranque con el proyecto arquitectónico, el cual me tomo bastante debido a ciertas discrepancias en la información de todos los involucrados.*

Resulta muy interesante que Paco nos presente su propio alcance de participación general en este proyecto y el antecedente de su desarrollo, haciendo énfasis en que él era el responsable de reunir la información de lo que ya se había hecho antes por parte de otros arquitectos que colaboran con el director del proyecto y que le condicionó con algunas dificultades para integrar y avanzar con el proyecto arquitectónico y el proyecto ejecutivo una vez que estaba finalizado el anteproyecto (momento en que él se incorporó a este despacho).

#### TESTIMONIO 2

Por su parte, la arquitecta María comenta:

*"Memo me invitó a desarrollar el interiorismo del proyecto y luego se dio la oportunidad de generar el concepto del espacio, proponiendo un jardín etnobotánico, para esto hice una investigación profunda acerca de*

*plantas y subsuelos endémicos. También participé en el diseño de la plaza pública y en el diseño de la señalética”.*

El contexto que ofrece María es mucho más amplio y sobre todo agrega información a lo comentado por Paco, pues ella no era la responsable del desarrollo del proyecto en sus siguientes fases, sino que ella era invitada para hacer la propuesta espacial y que le fue requiriendo de hacer otras propuestas al interior o de la señalización que iba a requerir este edificio.

Esto hace pensar en que cada uno de los actores, aunque comparte en esos momentos de trabajo imágenes mentales, perceptuales o gráficas para alinear su comprensión de diferentes detalles del exterior o interior del proyecto, difieren en el rol y en las responsabilidades que tienen para realizar trabajos que complementan una pequeña parte del todo de esta actividad la cual sucedió en un buen número de meses y que podría hacer necesario pensar si se habla de diseñar en un día o en lapsos de tiempo mucho más largos, pues estos procesos parecen tomar mucho más tiempo que lo que demanda hacer uno o dos dibujos, y que en la perspectiva mediática se señalaba como parte de lo que a veces se nos presenta como el trabajo del arquitecto-diseñador.

Finalmente confirmo lo que advertía Grebe, acerca de la diferencia entre los modelos y etnomodelos, pues la perspectiva que tengo como observadora se apoya en objetivos y alcances que condiciona mi posición de investigación ante lo que estaba sucediendo en un momento específico y la perspectiva de estos colegas observados presentan información acerca del contexto del proyecto que estaban apoyando y que les requería de hacer diferentes trabajos.

Cabe aclarar que yo no les pedí más que la información que ellos consideraran compartir complementando mi visita, a través del arquitecto Guillermo, por lo que considero que mantuve la distancia suficiente para obtener una representación propia de ellos como actores de esta situación profesional entre arquitectos colaborando.

### 4.2.3. Análisis desde la perspectiva etnosociológica (las imágenes como red de representaciones individuales y sociales situadas).

---

La última perspectiva desde la cual se realiza el análisis de este caso de estudio es la etnosociológica, la cual integra avances desde la etnología y la sociología para identificar diferentes niveles o capas de situación que se apoyan y complementan la etnografía antes comentada.

De acuerdo con esto, las imágenes no sólo implican a los actos, las concepciones o las cosas (Belting, 2007), sino que son parte de una compleja producción que sucede en medio de la interacción social como red de representaciones individuales y sociales que están situadas en su tiempo y espacio, pero que hay que describir junto con sus múltiples relaciones.

Esto se suma a la condición de que, tal como se realizó la etnografía del caso de estudio 2, se pueden hacer muchas más sobre el mismo si se considera la infinidad de asuntos y objetos de estudio que podrían ser motivo de este tipo de aproximaciones metodológicas, lo que confirma la complejidad y diversidad de factores que hay detrás de la actividad de diseño arquitectónico.

Y así, adicional a la observación participante y el registro de notas y video en la perspectiva antropológica y de la descripción etnográfica que este segundo caso permitió, es necesario representar una parte de esa situación y contexto que permitirá analizarlo en varios niveles y escalas (del propio despacho, del proyecto en curso, de los participantes y de los detalles que se estaban tratando en esa visita).

El objetivo es mostrar las características de este caso para enfrentarlo a la generalidad hacia la que se dirige la perspectiva antropológica y notar que es más complicado estudiar lo específico del campo de acción del diseño arquitectónico, como ha sido explicado en numerosas ocasiones dentro del seminario "Las condiciones del diseño como campo de conocimiento (Allier & Pérez Gómez, 2015).

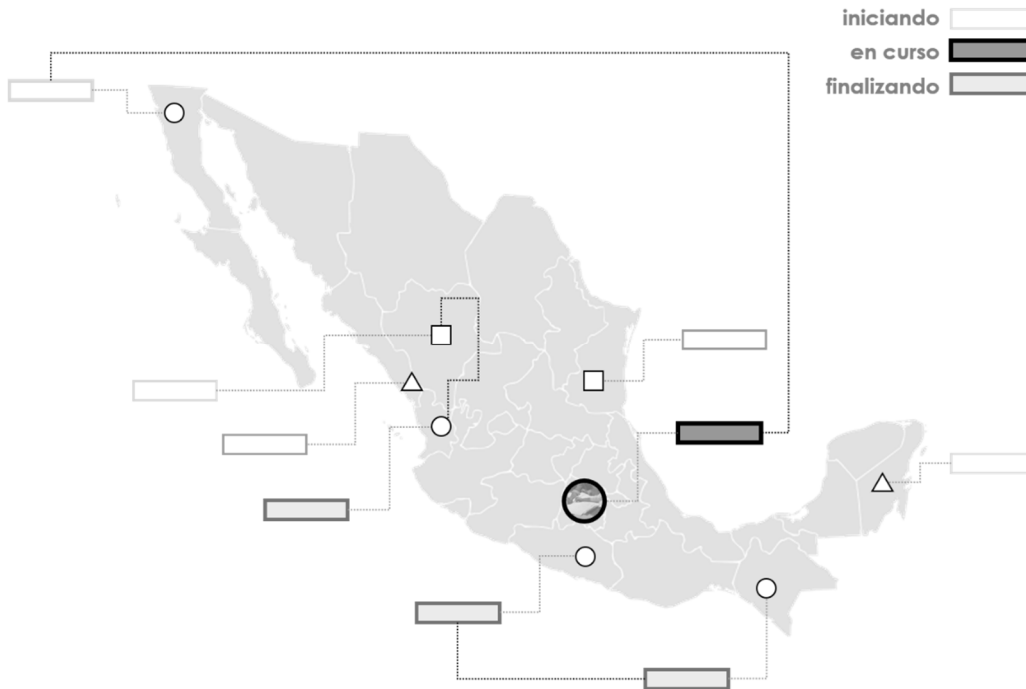
Este análisis con apoyo en la perspectiva etnosociológica se hace desde cuatro niveles de situación, organizados de la siguiente manera:

- I) SITUACIÓN DEL DESPACHO
- II) SITUACIÓN DE LOS PARTICIPANTES
- III) SITUACIÓN DEL PROYECTO
- IV) SITUACIÓN DE LA VISITA

En seguida se comenta cada uno de ellos, para comprender aspectos que no son tan evidentes desde los dos análisis del caso previos.

### **I) SITUACIÓN DEL DESPACHO**

Si se parte de situar la ubicación geográfica del despacho visitado en relación con su participación en otros proyectos así como a lo que se está produciendo en otros lugares a nivel nacional, podemos reconocer que en ese momento de la visita, esta empresa se encontraba desarrollando el proyecto arquitectónico de la Terminal de Autobuses de Ensenada mientras que en Ensenada se hacían otro tipo de trabajos por parte de otras empresas y grupos profesionales o del sector público y privado que anticiparían la inclusión del proyecto ejecutivo en un plan más amplio de desarrollo de otros asuntos regionales.



**Ilustración 38. Situación del despacho en relación con el proyecto, la obra y otras situaciones productivas similares en México, tanto geográfica como temporalmente (Elaboración propia).**

Desde esta situación, también se reconoce que al mismo tiempo podrían haber estado ocurriendo procesos similares en el país, ya fuera de otras terminales de transporte, pero también de proyectos de diferentes escalas y en diferentes estados.

Lo más relevante es recuperar el dato de la sede en la Ciudad de México de este despacho, que por contacto de sus socios entra en una red de producción con otras empresas y agentes para participar con este proyecto mientras que otros podrían estar siendo invitados para el concurso de obra, la dotación de servicios o proveedores una vez que se pusiera en marcha la terminal proyectada o para realizar otros proyectos que se requirieran.

También permite situar temporalmente el alcance de la participación de estos arquitectos en este despacho, pues ellos a su vez serían una pequeña parte de toda esta red que los mantuvo trabajando

casi medio año desde el comienzo del encargo, lo que lleva a pensar en que las “imágenes sociales” de estos procesos son permanentes y no se reducen sólo a lo gráfico ni a las que producen unos u otros individuos, sino que pertenecen a redes de producción de lo que podría ser la misma cultura de diseño arquitectónico.

Siguiendo con esta descripción que intenta situar al despacho, tenemos el asunto de los “diversos proyectos del sector público y privado” que han realizado y que los ubica en el ámbito nacional en esta red de producción a cierto nivel de alcance, como lo reportó el socio fundador (el arquitecto Guillermo).

Esto permite pensar al despacho como una empresa que asume proyectos desde su fase inicial y hasta el desarrollo ejecutivo en diferentes estados del país, lo cual es motivo de tener algunas sedes en otros estados cuando el personal tiene que estar cerca de los sitios para diferentes tareas que se requieren o en muchas ocasiones, que el mismo director de los proyectos tiene que estar visitando para recabar información o para establecer contacto con otras empresas e individuos que aportarán o condicionarán alguno de los frentes de trabajo por desarrollar en este tipo de actividad profesional, que ya resulta más amplia de lo que supone cualquiera de las perspectivas individuales acerca de las imágenes.

## II) SITUACIÓN DE LOS PARTICIPANTES

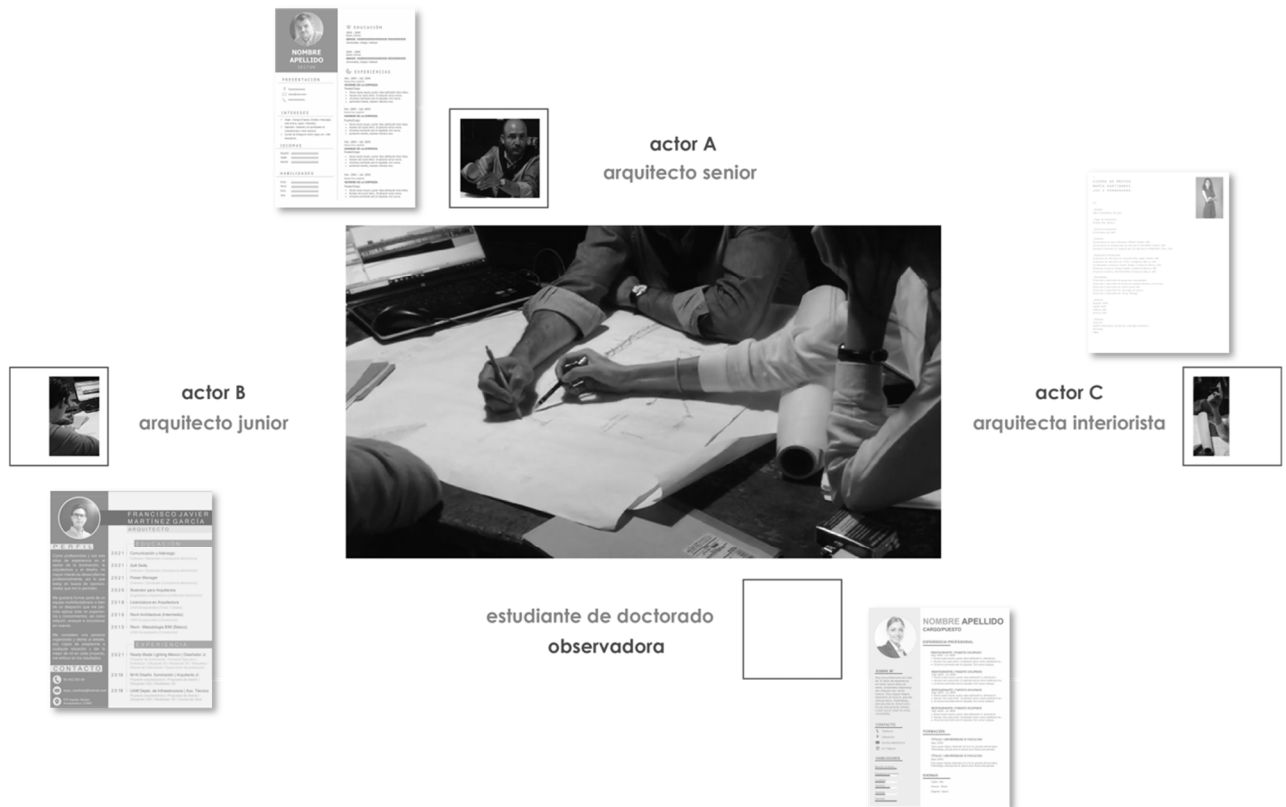
Como segundo nivel se enfrenta la situación de los participantes, el cual implica la dimensión de los perfiles profesionales y la experiencia que soporta a esta empresa con sus miembros que, tal como se mostraba en la Tabla 8, consistía en este proyecto de 5 miembros, quienes no estaban presentes en la sesión observada pero que se encontraban realizando otras labores en otro lugar del sitio.

Uno de los elementos que permite situar a estos profesionistas es el *curriculum vitae*, el cual indica en dos de los casos que hay diferentes escuelas de procedencia, especializaciones y competencias que apoyan el trabajo que realizan en este despacho, lo cual puede considerarse una red local de producción, la cual se sitúa entre edades, lugares de residencia o aficiones personales que

caracterizan a cada miembro y que como se comentó antes, tienen cargos y responsabilidades diferentes en relación con esas bases personales.

Lo interesante es reconocer que al ser considerado como parte de lo que entra en juego en la interacción social que requiere esta actividad de diseño arquitectónico profesional que los reunía ese día, entonces todo ello influye en los modos de hablar, de significar y quizá de llegar a los diversos acuerdos que requiere este trabajo tan complejo.

Con lo que se puede concluir que la situación de cada uno de los participantes también implica una red de relaciones temporales, espaciales y sociales que entra en contacto cuando se está en una u otra situación de trabajo que, no está exenta de la presencia de otros valores y temas como los que se escuchaban en la conversación analizada desde la perspectiva etnográfica.





**Ilustración 39. Situación y contexto de los participantes (Elaboración propia con apoyo en visita de campo).**

Uno de los aspectos que más sobresalieron de esta revisión de los documentos que aportaron los dos arquitectos miembros del despacho que apoyaban los trabajos sobre los que se conversaba ese día y que se presentan en la siguiente tabla.

**Tabla 9. Situación profesional de dos miembros participantes en la observación al despacho visitado (Elaboración propia con apoyo en la información proporcionada por ellos).**

<b>ASPECTO PROFESIONAL</b>	<b>ACTOR B / Arquitecto Junior</b>	<b>ACTOR C / Arquitecta interiorista</b>
<i>Licenciatura 1</i>	Arquitectura (UAM Azcapotzalco)	Artes Plásticas (Universidad de las Américas)
<i>Licenciatura 2</i>		Arquitectura de interiores (UNARTE)
<i>Especialidad 1</i>	Variedad de programas para diseño asistido, ilustración y modelado BIM	Estudios Continuos en Arquitectura de Interiores (PARSONS)
<i>Experiencia profesional</i>	Diversas responsabilidades en diferentes despachos	Diversos cargos en 5 despachos diferentes
<i>Perfil identificado</i>	Desarrollador de trabajos preliminares, proyecto arquitectónico, proyecto ejecutivo y de iluminación, así como maquetas, modelos 3D, BIM y renders	Diseñadora, Coordinadora y Directora Creativa

La información de estos dos perfiles profesionales sugiere que el tipo de formación y los cargos y responsabilidades están relacionados con tareas diferentes y que esto soporta la participación de Paco como arquitecto junior y de María como consultora de interiores y encargada de algunas decisiones del proyecto que dirige Guillermo, al frente de este despacho.

Por otro lado, la relación con el estado de Puebla por parte de María al haber estudiado en la UDLA y en UNARTE, ambas con sede ahí, mientras que Paco estudió en la UAM Azcapotzalco, nos da cuenta de los contextos diferentes de formación tanto profesional como culturalmente que los acompañan como parte de sus bagajes, sumado a las diferentes experiencias y las edades de cada uno. Destaca que Paco de algún modo vive cerca del despacho y por lo tanto tiene una relación más local con su

participación como encargado del desarrollo de los diferentes planos y modelos en esa fase proyectual, como él mismo lo reportó.

Al final, esta situación profesional da cuenta de lo diversa que puede ser la conformación de equipos de trabajo que no realizan un trabajo "neutral", sino que estaría llena de los modos socioculturales de las personas en específicos que los integran y que aportan diferentes consideraciones a estos encuentros colaborativos que implica la actividad del diseño arquitectónico, por lo que sería muy difícil en esta perspectiva de análisis aceptar que haya un "toque personal" y más bien parece que todo esto aporta una mezcla de valores, habilidades y conocimientos muy diversos que se van asociando para llegar a las decisiones comunes desde lo que cada quien interpreta de lo que se está logrando.

### III) SITUACIÓN DEL PROYECTO

Desde la perspectiva del arquitecto Francisco (etnomodelo), se recoge el siguiente testimonio que apoya la descripción de lo que estaba sucediendo respecto del proyecto de la Terminal de Autobuses de Ensenada:

*A finales del mes de septiembre del 2018, me incorporé a trabajar en el despacho, entré como soporte para el desarrollo de proyecto. Pero era un proyecto que ya llevaba un par de meses caminando. Para cuando me incorpore, prácticamente la fase de anteproyecto estaba terminada. Mi primera tarea fue recopilar toda la información existente por parte de los excolaboradores del despacho, así como del otro despacho que estaba a cargo de todas las ingenierías. Una vez con toda la información disponible, arranque con el proyecto arquitectónico, el cual me tomo bastante debido a ciertas discrepancias en la información de todos los involucrados. Fue hasta el mes de diciembre del 2018 que empecé con el proyecto ejecutivo, teniendo como fecha de entrega para la parte ejecutiva en febrero del 2019. Entrega que se terminó solo a un 80% ya que hubo muchas modificaciones y sólo estaba yo de tiempo completo en el proyecto. Con esa entrega parcial, se nos dio una prórroga de 8 semanas más para cerrar con todo el proyecto. Siendo una última entrega en los primeros días de abril de 2019.*

Esto permite situar al proyecto tanto temporal como productivamente, pues representaría una versión de este actor (B), dentro de la red de relaciones laborales que apoyaban este desarrollo en diferentes frentes de trabajo, lo cual puede organizarse así:

**Tabla 10. Análisis de momentos, fases y tareas del actor B (Elaboración propia con apoyo en la información recabada).**

<b>Momentos del proyecto de la Terminal de Autobuses de Ensenada</b>	<b>Fases de trabajo</b>	<b>Tareas bajo responsabilidad del actor B</b>
<i>julio de 2018</i>	fase inicial	-
<i>agosto a septiembre de 2018</i>	fase de anteproyecto	-
<i>septiembre a diciembre de 2018</i>	fase de proyecto arquitectónico	Ingreso. Recopilar información local y de terceros; desarrollo del proyecto arquitectónico; integración de discrepancias en la información.
<i>diciembre de 2018 a abril de 2018</i>	fase de proyecto ejecutivo	Desarrollo del proyecto ejecutivo; elaboración de entrega final del proyecto ejecutivo.

De este resumen cronológico y las tareas que estuvieron bajo responsabilidad del arquitecto junior, resalta su papel como dibujante, maquilador e integrador de la información que permitió lograr diversos productos que apoyaron la fase de proyecto arquitectónico y de proyecto ejecutivo, siendo claro que no estuvo presente en las dos fases anteriores.

También destaca que desde la perspectiva de los observados (etnomodelos), el desarrollo de este trabajo tomó aproximadamente 9 meses de principio a fin y queda claro que no fue producto sólo de un sujeto como sugiere el relato de este actor B sino que él tuvo que asumir buena parte de la producción gráfica y de los modelos 3D pero, como lo constatamos en los tres videos registrados y en la transcripción del 1074, es evidente que su participación en la toma de decisiones es mucho menor que la de María o que la del director de proyecto, aunque también hay otros actores involucrados.

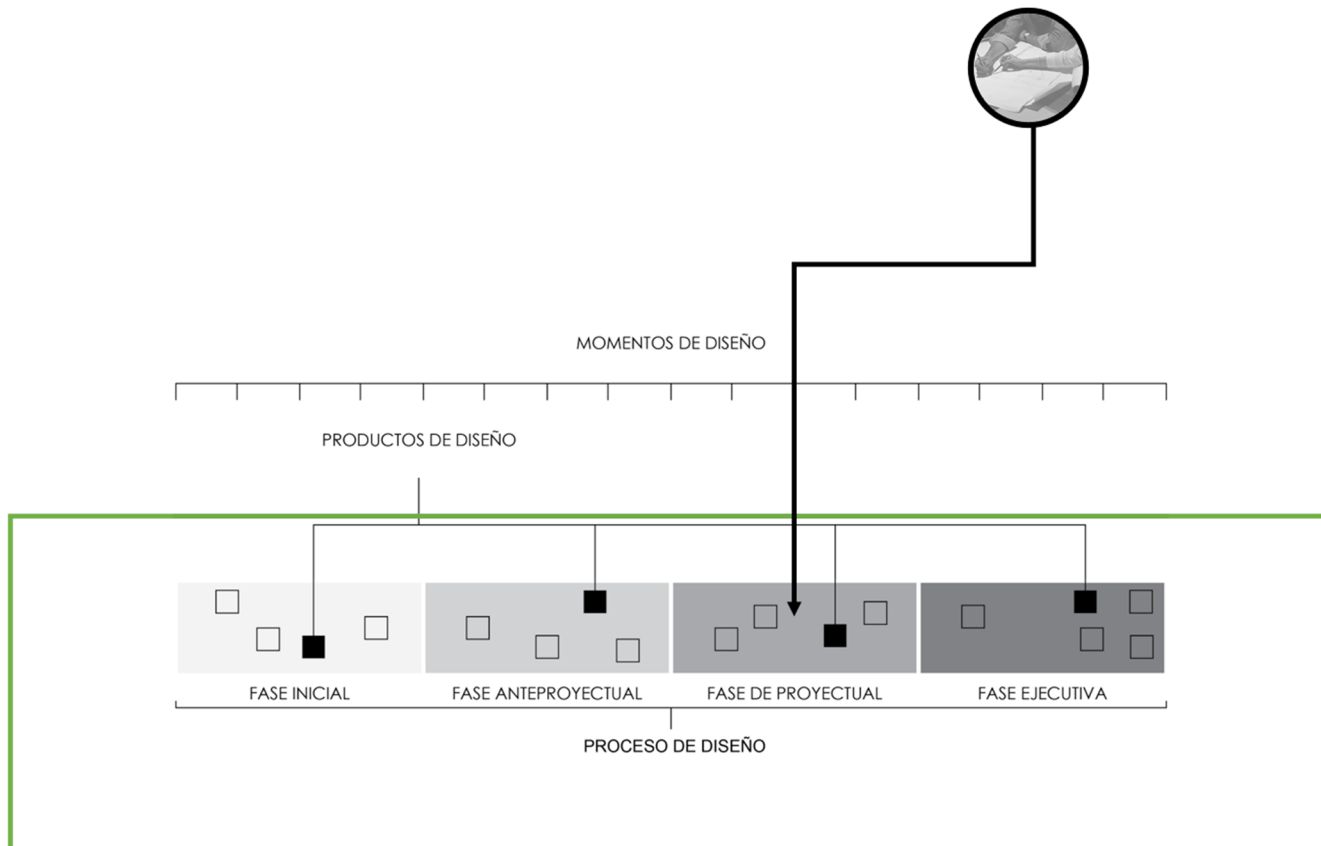
Con esto podemos señalar que el actor B marca algunos límites pues es el encargado de dibujar, modelar y realizar los ajustes a la información técnica y gráfica que se va produciendo como parte de su responsabilidad en el despacho, así como estar muy en contacto con otros actores de "las ingenierías". Sin embargo, también es justo decir que no es el que tome decisiones, sino que aportaba información precisa sobre lo que los otros dos actores iban acordando, lo cual favorece entender las

relaciones que guardan estas responsabilidades y cargos con el modo de representar el trabajo que se está haciendo.

Por momentos la situación laboral y la participación del actor B podría interpretarse como que él es el único que toma las decisiones porque domina los medios y los productos, pero hace falta reconocer que no es quien asume la dirección ni la coordinación de otros aspectos por ir definiendo en reuniones posteriores a la observada.

Si consideramos los momentos de diseño y los productos de diseño en relación con las fases que reporta el actor B, encontramos que el proceso de diseño es muy amplio y que este actor no participó en todo su curso, por lo que también resulta importante situar participativamente a cada profesionalista o especialista, así como otros actores que podrían entrar y salir de escena para aportar o para influir en algunas de las decisiones que se toman en conjunto y que como nos lo sugiere la perspectiva etnosociológica, implica una red de significaciones y de aportaciones étnicas y sociales que cada sujeto tiene como parte de su propia red de bagajes, roles y responsabilidades en este tipo de quehacer tan complejo como se va analizando en esta aproximación al caso de estudio 2.

En seguida, podemos considerar la situación de estos momentos, productos y fases tal como nos lo informa el actor B, para pensar que uno de los instantes observados corresponde con un momento donde hay algunos productos presentes y se está experimentando un avance dentro de una red más amplia de circunstancias productivas, sociales y culturales, podríamos decir (ver Ilustración 40).



**Ilustración 40. Situación del instante de interacción dentro de las fases y el proceso de diseño (Elaboración propia).**

En este esquema, se indican desde nuestra perspectiva de investigación (etnomodelo), una representación del momento al que corresponde la visita al despacho y la observación de una pequeñísima parte de las conversaciones, trabajos y procesos que van ocurriendo en la extensa fase proyectual que relata el arquitecto Francisco, lo que hace considerar que sería necesario observar tanto el momento preciso como otras escalas de la producción de diseño para tejer un entendimiento más amplio de su complejidad funcional y dentro de ello empezar a notar lo infinito que llega a ser la presencia de muchos tipos de imágenes, si las quisiéramos seguir clasificando o de redes de imágenes como nos lo sugiere esta aproximación y la propuesta de apoyo (Gutiérrez, 2015).

#### IV) SITUACIÓN DE LA VISITA

Pasando a la situación de la observación participante que realicé en el mes de agosto del año 2018, puedo compartir el siguiente relato de ese encuentro, para ubicarme como actor externo respecto de las circunstancias de este despacho y lo que ya se ha descrito antes.

*La cita ocurre en el despacho que se ubica cerca de la Calzada Legaria en la Ciudad de México. Tenía apenas unos meses de haberse ubicado ahí, después de moverse de la calle de Madero en el centro histórico colonia Ampliación Torre Blanca en la Delegación (hoy Alcaldía) Miguel Hidalgo. La calle es estrecha y el local de mi destino es más parecido a una bodega que a un despacho de arquitectura. Al pasar entre cajas y material llegué al fondo del local en donde había una mesa larga de trabajo en donde también se ensamblan luminarias. Ahí se encontraba Francisco, el arquitecto colaborador de Guillermo. El arquitecto Guillermo me recibió y me hizo un breve recorrido por las instalaciones del despacho al final me llevó a la mesa que él utiliza como escritorio. Del otro lado, había una zona delimitada con algunos muros bajos con pintura negra tipo pizarrón, al centro una mesa más pequeña con 4 sillas alrededor de ella. Sólo esperábamos a María, la arquitecta paisajista, con quién estaría revisando y acordando algunas decisiones para el diseño de paisaje de los exteriores y de interiores para la terminal de autobuses en la ciudad de Ensenada, B.C. que estaban diseñando en ese momento. Yo (observadora participante) había solicitado al arquitecto Guillermo poder observar algún momento en el que estuvieran trabajando en algún proyecto, no le di muchas explicaciones, pues no quería "alterar" la dinámica de trabajo. Solamente le comenté que haría algunas notas, fotografías e intentaría grabar un video. Aunque me había preparado con una cámara pequeña de video, la batería de mi celular y mi cuaderno de notas, debo comentar que no resultó tan sencillo como lo había leído en varios artículos de investigación desde la aproximación etnográfica para el trabajo de campo. En ocasiones el arquitecto Guillermo me preguntaba si necesitaba algo, a lo que solamente le respondía que quería observar. Noté cierta preocupación, ignoro si era por mi "intromisión" o sólo era atento hacia mi persona. Busqué el lugar adecuado para ubicarme a cierta distancia y "pasar desapercibida" en los pequeños movimientos y desplazamientos que hacía al iniciar la grabación.*

Mi pequeña relatoría sobre la aproximación al sitio de observación permite analizar la situación física primero, la cual se apoya en el siguiente esquema para representar desde mi punto de vista cómo estaba caracterizado ese despacho y el edificio en el cual se había reubicado recientemente (Ilustración 41).



**Ilustración 41. Situación física del sitio visitado (Elaboración propia con base en mi experiencia personal y un tipo de representación gráfica convencional en "planta").**

Como se puede ver en el croquis, la descripción gráfica del edificio en general permite ubicar diferentes zonas, desde el acceso al edificio al llegar por la calle hasta las partes que me parecieron significativas y que mayor impresión perceptual me causaron al hacer la visita. Cabe decir que este croquis lo elaboré tiempo después en mis notas personales como parte de los recuerdos que tenía de aquel día por lo que quizá no sea exacto, pero permite confirmar que el papel de investigador y sus propias redes y bagajes también influyen en la observación, en los observados y en lo que representa

después de sus observaciones vivenciales, algo que ninguna otra perspectiva me había permitido reconocer con tanta fuerza (ahora entiendo por qué la investigación cualitativa es tan complicada).

La reunión ocurrió en la zona central del edificio, entre un librero y la zona de café que se indica en el gráfico y en este lugar del despacho se pudo observar a los tres arquitectos en ese momento en que estuve presente y del cual pude obtener tres videos. Mi versión de la interacción (modelo), la representé así:

*La sesión empezó alrededor de las 12:30; Guillermo explica lo que comentarán y trabajarán con la arquitecta paisajista primero en los aspectos del exterior del edificio. Se hace referencia de lo que van a observar a partir de los dibujos. Hay algunos cambios gestuales y movimientos con las manos. María inicia presentando algunas propuestas de las plantas que se colocarán sobre la cubierta del proyecto de la terminal de autobuses. Ella pregunta sobre la profundidad con la que contará la cubierta para la plantación de especies, con ello se necesita determinar la altura del edificio y saber con cuántos centímetros más se puede contar para considerar los sustratos que se requieren para las especies propuestas. Paco, explica los diferentes niveles del desplante y la relación con la calle: acceso principal, acceso de vehículos y el porcentaje para determinar el desarrollo de la rampa. El terreno presenta cierta topografía y es necesario identificar las diferencias entre los niveles en las calles que limitan el proyecto. Se dispone a revisar la posibilidad de contar con algunos centímetros para la profundidad de la cubierta que requiere María, empieza a trabajar en el dibujo que tiene en AutoCAD. Guillermo hace algunas referencias a distintos ejemplos (análogos) que le parece importante revisar o considerar en el desarrollo del proyecto. Guillermo comenta sobre los tiempos que se tienen que prever para desarrollar la propuesta de la paisajista. María presenta algunos materiales de recubrimiento para las diferentes especies de plantas que ha considerado. Guillermo comenta a María, que las especies no pueden desarrollar muchas "raíces" para no afectar la estructura del edificio. También utiliza algunas metáforas para hacer la representación de lo que quisiera que se percibiera en la cubierta al decir como "queso gruyere" haciendo referencia a los huecos que propone sobre ella como entradas de luz. Guillermo también le solicita a Paco, que se trabaje sobre el perfil de la apariencia de la cubierta que limitará al edificio. Con María, Guillermo vuelve a la conversación sobre los materiales propuestos y comentados con anterioridad. Guillermo, quiere "mucho Komorebi" (palabra en japonés que según el traductor de Google significa "rayos de sol") en el interior del edificio. Se acuerda compartir una carpeta en Google Drive para subir información referente al proyecto. Se pasa a comentar las propuestas para el interior. Entre Guillermo y María comentan lo que están considerando para la sala de espera general y el área de la sala de la "última espera" antes de abordar el autobús. En los locales, se propone que para los pasajeros se coloquen "mesitas" que también apoyen la espera. María pregunta sobre la definición de cada uno de los locales y los destinados al food court. Guillermo comenta que se requiere "vender" la propuesta de "ahorro" de energía en un 20% con el proyecto de paisaje en los interiores. Guillermo insiste en que es necesario "dar programa" a la parte de la cubierta. Se habla de la "imagen del proyecto" que se quiere como terminal. Se comenta que la cubierta posibilita el poder capturar impuestos por el área de venta en la cubierta. Guillermo hace referencia al Arq. Lerner junto con Enrique Peñalosa con los proyectos que propusieron en la ciudad de Curitiba, Colombia como "la idea" no tanto desde lo urbano sino lo rescatado para los habitantes del lugar. Por otra parte, resalta que el "ambulante" en la ciudad es también un problema presente y que por lo tanto deberán integrar algunas propuestas para diseñar "carritos locales" para la venta y que se incluyan dentro de la cubierta. Incorporar a los ambulantes con carritos permite ordenar y regular su actividad comercial.*



*Señala Guillermo que este asunto no es igual que en otros países como España y en Estados Unidos. Hace referencias a libros (no recuerdo cuál, no lo anoté). Se vuelve a comentar sobre diversas experiencias en los barrios de Colombia para la Regeneración social. El comenta las propuestas de políticas en la intervención del Centro Histórico de la CDMX y los inversionistas como el ingeniero Carlos Slim. Termina la sesión con María señalando los diferentes temas que quedaban pendientes y los acuerdos para la siguiente cita con ella. Paco seguía trabajando en el proyecto, se había movido a la mesa grande.*

Este relato corresponde con otras notas que realicé en días posteriores a mi visita y recuerdo que en ese momento tenía muy frescas las imágenes mentales y verbales que se fijaron en mi mente al estar como “extraña” en ese momento de trabajo de estas personas. Lo más curioso es que estas notas quedaron registradas en mi bitácora, pero ahora que las retomé para cerrar el trabajo de investigación, me permitieron volver a reconstruir los recuerdos y algunos fragmentos ya eran casi novedosos, por lo que también habría que reconocer que la situación temporal del observador en relación con el presente y el pasado pueden jugar un papel relevante en lo que representa de la realidad observada.

Aparte de los detalles que registré en ese breve relato de la visita y que pone un poco de contexto a lo que sucedió, desde mi particular punto de vista, es lo relativo a que ese día tenía como objetivo no centrar mi atención en los dibujos sino mucho más en la interacción, tal como lo advertían Murphy, Morton o Shroyer en sus artículos comentados, pues aunque lo gráfico se presenta como parte del reconocimiento del trabajo del arquitecto-diseñador y las imágenes a secas, lo abordado en la perspectiva mediática me hacía intuir que no tenía que caer en esa misma disposición.

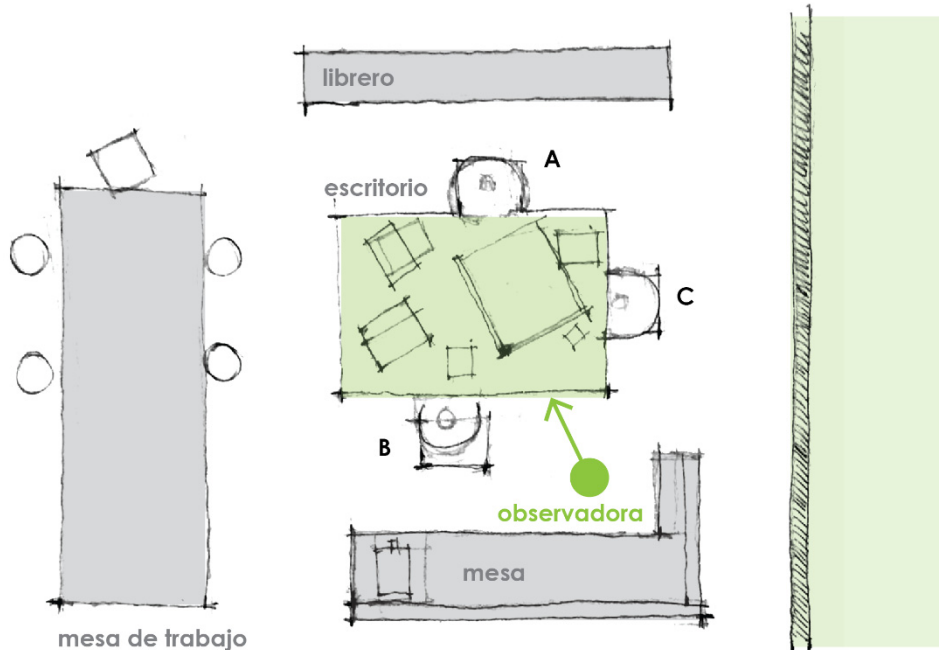
Lo relevante para mí en ese momento era ponerle la mayor atención a los actos de los participantes y los diálogos que tendrían, así como a los gestos de los que habla Keith Murphy y que señalaba que eran muy importantes en la construcción de significados e imaginación compartida (tal como se apuntó en la perspectiva etnográfica).

También fue interesante notar varios detalles entre lo que ya estaba impreso o hecho en la computadora y lo que se hizo en ese momento, “en vivo”, pues es algo que no estamos acostumbrados a hacer como arquitectos en nuestro papel normal como diseñadores o participantes de estos procesos.

Finalmente, lo relevante es reconocer que hice un gran esfuerzo por no “contaminar” la escena que quería observar, pero tal como lo dejé escrito, por momentos sentía demasiada preocupación en los

tres actores porque se sabían observados y eso a cualquiera puede llegar a serle incómodo hasta cierto punto.

Como observadora, la situación física dentro del despacho se apoya en otro esquema para comprender cómo fue mi relación de cercanía con los actores y las actividades que estaban realizando en ese momento de la visita.



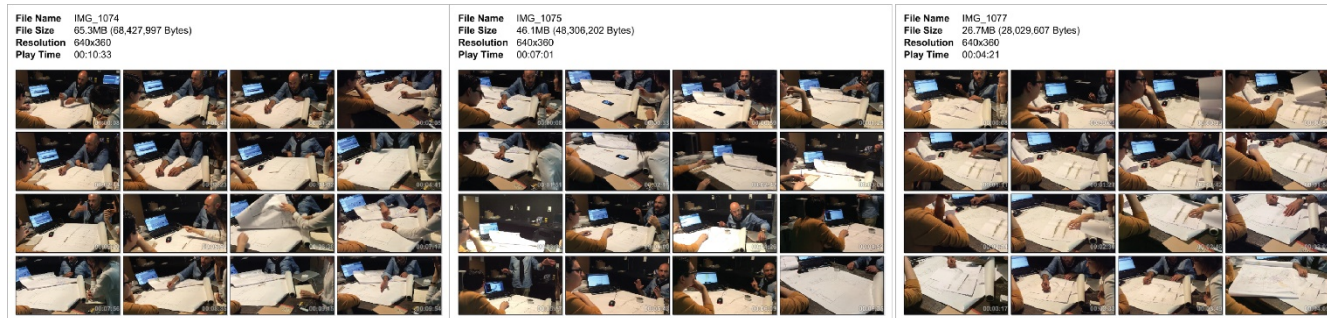
**Ilustración 42. Croquis de situación física de los actores en la oficina visitada y durante la observación participante (Elaboración propia).**

Esto se relaciona con lo que registré en mis notas acerca de la posición de cada uno de los actores y algunas de las cosas que estaban presentes para situar la grabación de videos.

*La paisajista María\* se sentó al lado izquierdo del arquitecto Guillermo, enfrente de él, se sentó el arquitecto Paco con su computadora. Sobre la mesa se extendieron los planos arquitectónicos del proyecto (plantas, cortes, alzados) además de un cenicero, un lapicero, un cuaderno de notas. Aparte de la computadora, había otras dos computadoras: la de Guillermo en la parte de atrás de él, y la otra de María junto a ella.*

(\* ) Un detalle interesante de este relato es que en ese día de la visita no sabía de su perfil profesional y asumí por los comentarios que era paisajista, lo que corresponde con la advertencia de Grebe y la información con que contaba en ese momento, claro desde mi rol como observadora.

A continuación, se aporta la situación cronológica de los videos como evidencia que recogió tres conversaciones y la interacción de estos tres actores en tres archivos (video 1074, 1075 y 1077; cuyo nombre proviene del dispositivo con el que se grabaron); estos videos dan cuenta de características como el dinamismo, la variación de turnos, la diferencia de participaciones, los roles y hasta las risas y desviaciones de los asuntos de trabajo que por momentos inundan los diálogos y las reacciones de todos, incluida yo como observadora.



#### Ilustración 43. Análisis de momentos en los tres videos obtenidos (Elaboración propia).

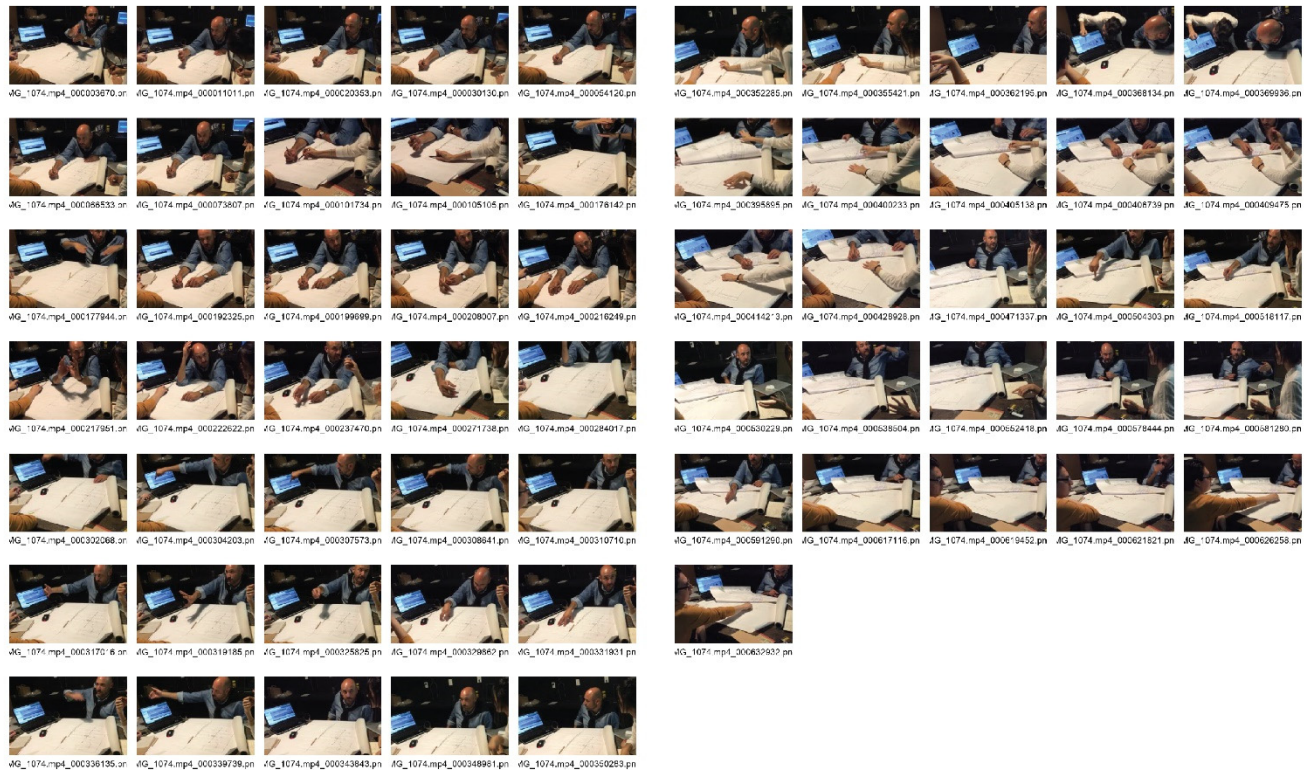
Los tres videos dejan constancia de la diversidad de cambios que van ocurriendo acerca de los temas o ideas, la distribución de la atención y las aportaciones que van haciendo cada uno de los actores de esos tres lapsos de tiempo (10, 7 y 4 minutos para cada video).

Pero esto también lo sitúa dentro de una línea temporal más amplia pues la visita duró cerca de 2 horas y media y estas son sólo pequeñas muestras de lo experimentado por mi y lo que estaba sucediendo en ese proyecto semanas o meses atrás y lo que faltaría para su finalización.

Entonces, si se quisiera observar todo lo que ocurre en ese despacho, cabe recordar que las grabaciones las hice desde mi puntual posición pero que más allá de la zona donde nos encontrábamos se estaban realizando otros trabajos por parte de otras personas, lo cual sugiere que

es casi imposible tener una percepción total de lo que sucede en esta empresa porque necesitaríamos cámaras en todos lados como en los *reality shows*, como los que ya se han realizado en otros países en actividades profesionales como estas.

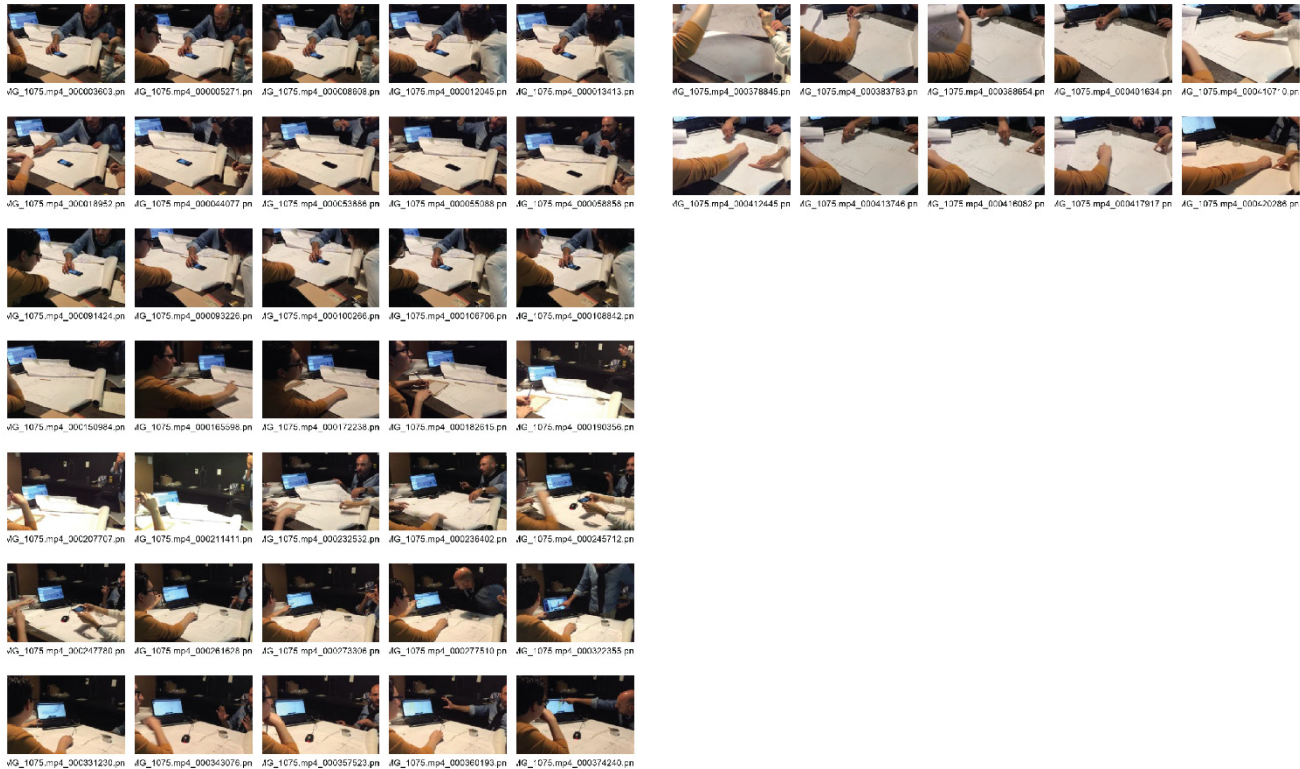
Por eso me parece que la observación participante tiene sus límites ante lo complejo de estar presente en todos los momentos y con todos los que llegan a participar en la producción arquitectónica.



#### Ilustración 44. Situación del primer video 1074 (Elaboración propia).

El primer video se desarrolla durante cerca de 10 minutos y trata el asunto de alturas y elementos que integran una de las fachadas del edificio, la cual tiene prevista la inclusión de una celosía como parte de las características exteriores alrededor de la terminal; esto se trata en relación con las alturas

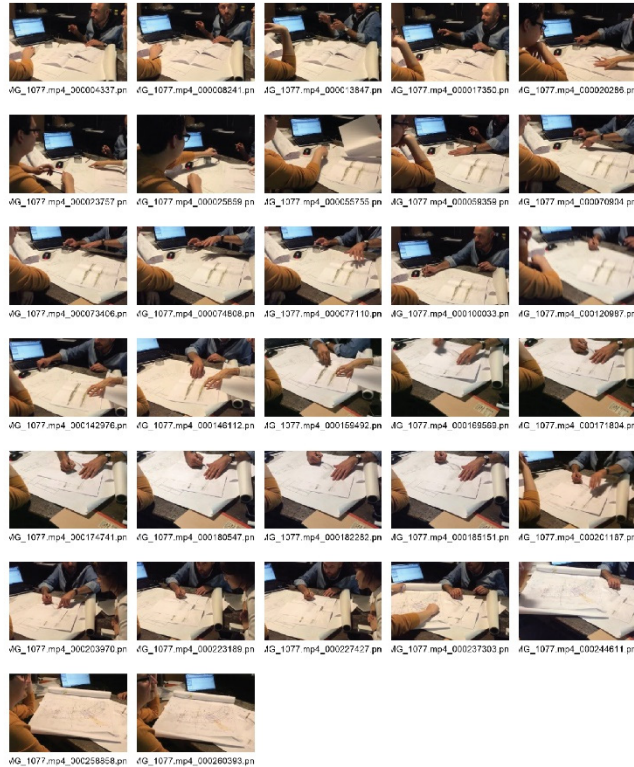
exteriores e interiores sobre todo en las zonas de locales y zonas operativas, así como de algunos pasos de instalaciones que se consideraron como parte de las condiciones y ajustes que tenía que incluir el proyecto, lo cual se comenta con apoyo en un modelo 3D en pantalla en una de las computadoras y en dos cortes y una planta que se encuentran impresos sobre el escritorio.



#### Ilustración 45. Situación del segundo video 1075 (Elaboración propia).

El segundo video se desarrolla en 7 minutos aproximadamente y contiene otro momento de conversación e interacción donde los asuntos principales son la exposición de algunas fotos de referencia de Guillermo a María y ahora el tema de proyecto cambia a detalles de accesibilidad universal, así como la solicitud a María de trabajar en la homologación de una plaza interior respecto

de su figura general que ya tiene unas características en el estado del trazo de planta y en el modelo 3D.



**Ilustración 46. Situación del tercer video 1077 (Elaboración propia).**

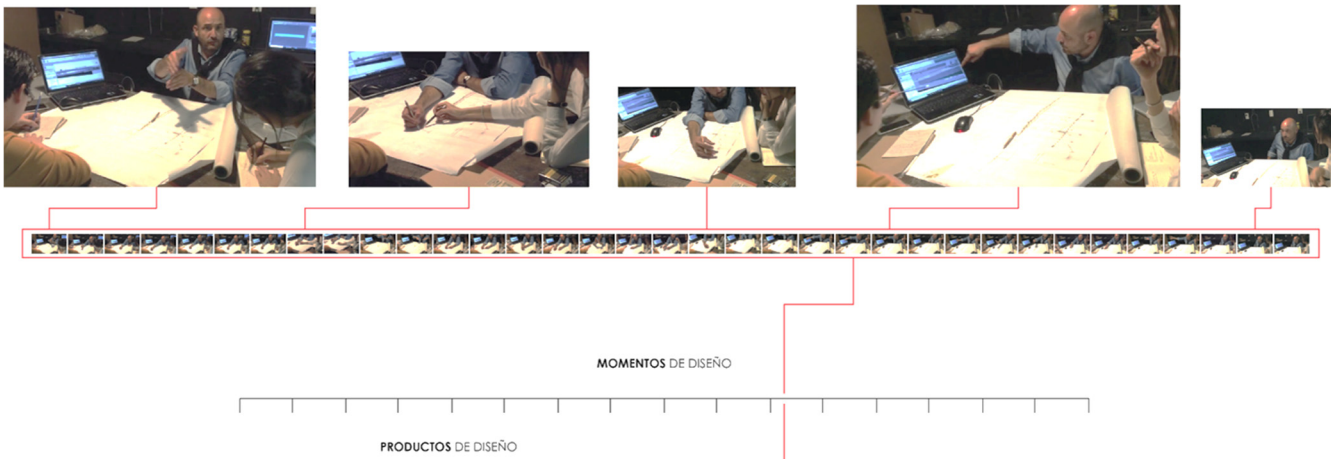
El tercer video que dura aproximadamente cuatro minutos se concentra sobre el acceso desde dos posiciones exteriores (una calle y una plaza exterior) así como los niveles y porcentajes de inclinación que se le informa a María por parte de Guillermo y Paco, con ayuda de dos planos de fachadas, dos plantas de diferente escala y un gráfico adicional que se muestra en la pantalla de la computadora.



**Ilustración 47. Situación del primer fotograma de cada video grabado (Elaboración propia).**

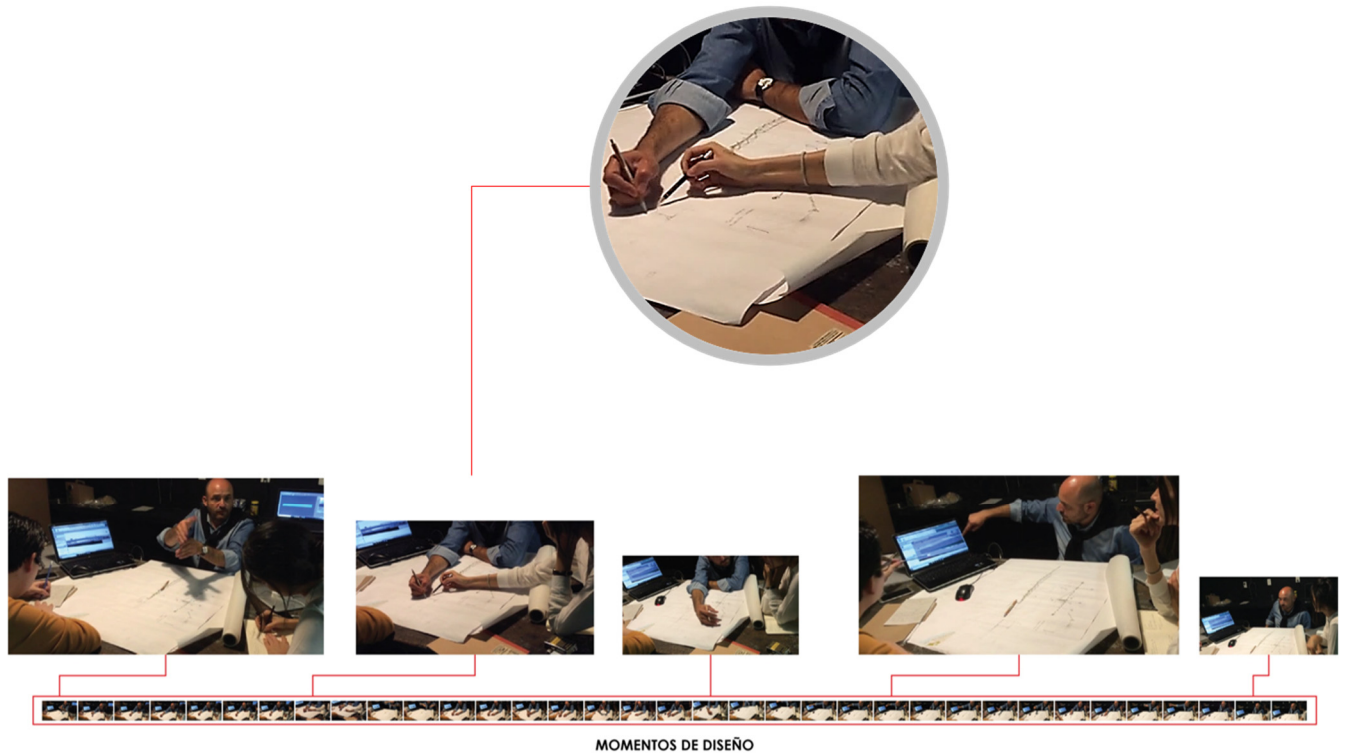
Al observar el primer cuadro de cada video, podemos notar brevemente que el intercambio de diálogos, los gestos, los aparatos de apoyo, los planos impresos y las computadoras presentes se mantienen en relación constante a través de esta interacción y también cabe señalar que todos hacían notas sobre los planos impresos o sobre sus cuadernos personales para ir registrando algún detalle que tendría que considerarse más adelante para seguir con el desarrollo del proyecto arquitectónico.

La impresión que tuve al estar presente y más allá de lo grabado en estos tres videos es que algunos de los planos impresos y de los modelos 3D mostrados iban a sufrir cambios con motivo de lo que estaba confirmando el arquitecto Guillermo y algunas dudas que planteó la arquitecta María.



**Ilustración 48. Situación cronológica de ese instante de interacción dentro del video 1074 (Elaboración propia).**

El video 1074 fue elegido para esta investigación como la muestra más representativa de los tres momentos grabados porque permitía notar la participación de todos los actores y su movimiento, el cual fue más enfático cuando la arquitecta María llega a pararse de su asiento para ir a otra posición y señalar algo directamente en el modelo 3D que apoyaba en ese momento su inquietud.

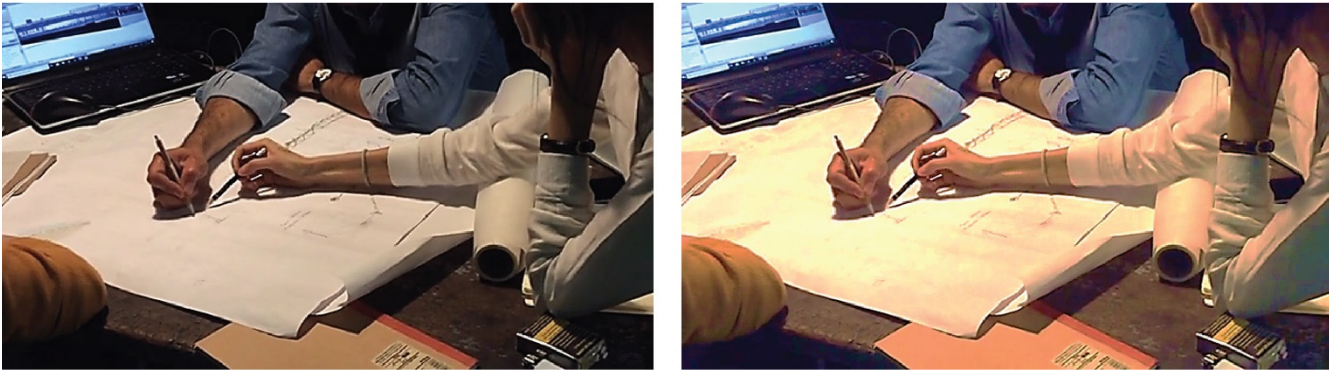


**Ilustración 49. Algunos momentos importantes de interacción en el video 1074 (Elaboración propia con base en el video obtenido durante el campo, 2020).**

Dentro del video 1074 se eligieron varios cuadros para hacer un desglose de elementos evidentes que dejan huellas de "la escena", la cual se muestra en la Ilustración 49. Al ser un video de 10 minutos y tomando en cuenta que cada minuto de grabación incluye 30 cuadros por cada segundo y 1800 por minuto, esto equivale a casi 18000 imágenes fijas que se pueden obtener de este material, lo cual hace



todavía más compleja su descripción total ahora en el acercamiento a esta escala de análisis (Si se le suman los dos videos restantes estamos hablando de 37800 cuadros analizables).



**Ilustración 50. Fotograma original y fotograma editado (Elaboración propia).**

Por este motivo, como parte del primer video (1074), se decidió tomar un fotograma en donde se mostrara la interacción directa sobre uno de los planos impresos y donde se estuviera evidenciando además de las ideas compartidas que aparecían mediante los diálogos con movimientos de los lápices y plumas sobre el papel (Ilustración 50); este cuadro se muestra a la izquierda en el color original y luego se hizo un ajuste de contraste y brillo para realzar a cada actor y lo que estaban realizando en ese instante.



**Ilustración 51. Análisis de actores observados en esta interacción de trabajo profesional (Elaboración propia sobre el cuadro elegido del video 1074).**

Después se dejó en color gris claro toda la imagen gráfica y se fueron destacando cada uno de los actores (Ilustración 51), lo que de acuerdo con la perspectiva antropológica (Belting, 2007), conforman la relación de esta práctica humana acompañada de concepciones que fueron presentadas en parte del análisis etnográfico.



**Ilustración 52. Análisis de cosas que apoyaban directamente ese instante de interacción (Elaboración propia sobre el cuadro elegido del video 1074).**

Luego se destacaron las cosas que entraban en relación o que apoyaban momentos posteriores de la interacción (computadora, planos impresos, rollo de papel *tracing*, cuaderno de notas o hasta una cajetilla de cigarros, por mencionar algunos; Ilustración 52 e Ilustración 53).



**Ilustración 53. Análisis de cosas que apoyaban indirectamente ese instante de interacción (Elaboración propia sobre el cuadro elegido del video 1074).**

Uno de los aspectos que sugiere este análisis es que, si se observan otras situaciones en otros despachos, las cosas, actos y concepciones serían distintas o al menos las relaciones y encuentros entre sujetos con diferentes antecedentes profesionales y los recursos materiales presentes harían esa diferencia, por lo que surge la pregunta acerca de si se puede considerar esta diversidad como condición de producción del llamado diseño arquitectónico.

### 4.3. Reflexiones desde los análisis de casos para revisar la influencia del estudio de las imágenes en el estudio del diseño arquitectónico

#### REFLEXIONES DESDE LA DIMENSIÓN INDIVIDUAL DE ESTUDIO DE LAS IMÁGENES

Desde las seis perspectivas de la dimensión individual de las imágenes, el caso 2 aporta varias consideraciones a mi entendimiento del diseño arquitectónico como una actividad que integra múltiples niveles de experiencia y vivenciales en cada uno de nosotros.

Además, permite señalar que el entendimiento de las imágenes no es exclusivo de ninguna de estas perspectivas, sino que más bien se complementan y tratan de diferentes fenómenos (como los de tipo mental y perceptual), o de diferentes soportes que nos ayudan a fijar materialmente algunos signos para poder recordar, organizar o comunicar cierta información para nosotros mismos.

Si revisamos el entendimiento de la actividad del diseño arquitectónico desde lo que el caso de Alberto Kalach arrojó en cada análisis, nos encontramos con los siguientes como puntos relevantes:

**Tabla 11. Puntos relevantes para la reflexión desde el análisis desde la dimensión individual de las imágenes (Elaboración propia).**

<b>PERSPECTIVA DE ANÁLISIS</b>	<b>PUNTO RELEVANTE DESDE EL ANÁLISIS</b>	<b>REFLEXIÓN SOBRE LA ACTIVIDAD DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO</b>
<i>Perspectiva mediática</i>	Una <b>noción del arquitecto como factor único</b> del origen, la esencia y el control de lo que piensa e imagina como idéntico a lo que dibuja o se construye.	Apoya un entendimiento de las imágenes como equivalentes a ideas y esencias que surgen de la voluntad del "autor", sin considerar condiciones externas al individuo ni límites de esto frente a otros factores de producción.
<i>Perspectiva epistemológica</i>	Las <b>"imágenes de conciencia" como mediadoras</b> del arquitecto-diseñador y que tiene sobre sí mismo, sobre lo que está haciendo o sobre lo que está alrededor de ese instante de trabajo en su estudio.	Apoya que la experiencia individual interna de los sujetos conecta con los objetos que conoce, por lo que hace reconocer la complejidad de imágenes múltiples que tendría un sujeto a cada instante en que enfoca su conciencia hacia el mundo exterior o hasta al mundo interior (para considerar una diferencia entre objetos de conocimiento internos y otros externos).

<p><i>Perspectiva dualista</i></p>	<p>La <b>diferencia</b> entre los <b>estímulos</b> externos que recibe el arquitecto-diseñador y las <b>ideas</b> que construye apoyado en el lenguaje <b>e imágenes</b> que se forma con huellas de su percepción en la mente.</p>	<p>Apoya reconocer los varios tipos de estímulos y huellas perceptuales que afectan al arquitecto-diseñador en su desarrollo cognitivo, marcando diferencias en sus experiencias mentales del mundo "exterior".</p>
<p><i>Perspectiva semiótica</i></p>	<p><b>Los signos</b> como aspecto del mundo exterior que resultan <b>observables</b> en la relación del arquitecto-diseñador con lo que va pensando o asociando para realizar algunas de sus tareas materiales.</p>	<p>Apoya incluir los medios y soportes que se utilizan en la actividad de diseño arquitectónico para fijar sobre ellos algunos de estos signos y que complementan el contexto próximo al individuo en su experiencia de trabajo.</p>
<p><i>Perspectiva institucional</i></p>	<p><b>La integración del mundo interior y exterior</b> en el que se puede situar la experiencia del arquitecto-diseñador con cinco tipos <b>de imágenes</b> que se identifican desde aportes de diferentes disciplinas y problemas de investigación.</p>	<p>Apoya ampliar el entendimiento de los múltiples tipos de imágenes que podrían condicionar la experiencia individual del arquitecto-diseñador y que apenas sería una pequeña parte del universo de estudio de este asunto. Lo más sugerente es que cada tipo de imagen (gráfica, óptica, perceptual, mental y verbal, además de las espaciales), puede estar en relación con un sólo instante de trabajo.</p>
<p><i>Perspectiva factual</i></p>	<p>La Teoría General de la Imagen propone a las <b>imágenes como modelos integrales de realidad</b> que condicionan al arquitecto-diseñador en su experiencia de trabajo.</p>	<p>Apoya situar al entendimiento de las imágenes como parte indispensable de la experiencia individual del diseñador y primera red de relaciones que integran la conciencia y los soportes que tiene a su disposición para enfrentar la complejidad de otros factores de producción.</p>

Estos puntos y su aportación hacia el entendimiento de la actividad de diseño arquitectónico hacen pensar que es sólo una pequeña parte de lo que implica la participación de las y los diseñadores en las relaciones sociales de producción, por lo que resulta preocupante que mucho de lo que se habla acerca de este trabajo siga reducido a esta dimensión.

## REFLEXIONES DESDE LA DIMENSIÓN SOCIAL DE ESTUDIO DE LAS IMÁGENES

Desde la dimensión social se hizo notar que el caso del despacho visitado y la observación participante me acercó a un tipo de trabajo con el cual no tenía familiaridad antes y que me sensibilizó acerca de lo difícil que es realizar aproximaciones de este tipo pero también la abundante información que se puede generar con las notas, los videos, la vivencia misma y los relatos que uno o varios de los involucramos podemos realizar acerca de lo que va sucediendo mientras se convive en el medio laboral para lograr los objetivos y propósitos que implica esto a lo que llamamos "diseñar" (que con esto queda claro que quizá corresponde más con la dimensión individual o con la generalidad que persigue la perspectiva antropológica, pero no la etnográfica ni la etnosociológica).

Los puntos relevante que aportaron los tres análisis desde la dimensión social de las imágenes son:

**Tabla 12. Puntos relevantes para la reflexión desde la dimensión social de las imágenes (Elaboración propia).**

<b>PERSPECTIVA DE ANÁLISIS</b>	<b>PUNTO RELEVANTE DESDE EL ANÁLISIS</b>	<b>REFLEXIÓN SOBRE LA ACTIVIDAD DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO</b>
<i>Perspectiva antropológica</i>	El reconocimiento de las cosas, los actos y las concepciones que se ponen en juego en la interacción entre dos o más sujetos en procesos de diseño arquitectónico, lo que lleva a considerar a las <b>imágenes como base de la conciencia social de acción y producción cultural que tienen los arquitectos-diseñadores.</b>	Apoya una revisión de lo que entienden los propios arquitectos-diseñadores acerca de lo que están realizando y que permite relacionar cosas, actos y concepciones como parte de una red que supera a la escala individual y que se supone comparten en un grupo más amplio quienes forman parte de un grupo humano como este. El nivel de complejidad que surge de las relaciones que se interpretaron desde esta perspectiva dan cuenta de lo numeroso que resulta su tejido y sus significados.
<i>Perspectiva etnográfica</i>	Desde la consideración de modelos y etnomodelos como posiciones de representación de lo observado, se reconocer a las <b>imágenes como una condición de relaciones que integran la dimensión individual y social de</b> la experiencia y producción material que se logra mediante la <b>interacción</b>	Apoya un entendimiento de las representaciones que el observador hace sobre los observados y lo que implica su quehacer en momentos y circunstancias específicas de trabajo, lo cual hace dudar de la noción que tenemos de diseño arquitectónico como algo enfocado en cualidades o productos pero que rompen estas relaciones de producción que parecen mucho más amplias de lo que estamos acostumbrados a asumir.

	(diálogos, actos, productos, temas, acuerdos, etcétera).	
<i>Perspectiva etnosociológica</i>	Desde esta perspectiva se integra la <b>situación temporal y espacial</b> , así como otras dimensiones que se pueden reconocer alrededor de las interacciones y que van más allá del momento observado, entendiendo a las <b>imágenes como representaciones individuales y sociales situadas</b> .	Apoya el entendimiento de las redes de relaciones y situaciones que condicionan las concepciones, actos y cosas que soportan o que se logran desde la interacción y en múltiples momentos y lugares que podrían alimentar la posibilidad de hablar de diseño arquitectónico en un contexto amplio de producción. Estas redes sugieren el estudio de estos casos desde todas sus escalas y también con muchos niveles de detalle en cada uno, lo que hace infinitas las posibilidades descriptivas.

Esta dimensión fue la que más me sorprendió por los aspectos que ahora intento considerar en mi propia conciencia de la actividad del diseño arquitectónico al integrar todo lo que se reunía en la perspectiva factual y la diversidad de detalles que aporta un pequeño momento de trabajo observado desde “afuera”. También me parece que esta dimensión de análisis requiere de más aproximaciones de campo para identificar más diferencias que podrían no ser evidentes desde la teorización general que acostumbramos.



## 5. UNA CRÍTICA AL ENTENDIMIENTO DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO COMO CUALIDAD DESDE LAS DOS DIMENSIONES DE ESTUDIO DE LAS IMÁGENES







---

## 5.1. Crítica al entendimiento simple del arquitecto-diseñador desde la dimensión individual de estudio de las imágenes

---

Para presentar una crítica al entendimiento del diseño arquitectónico como cualidad que la concentra en el arquitecto-diseñador, ahora se reúnen aportaciones de las perspectivas revisadas y los casos analizados para enfrentar esta noción desde los diferentes tipos de imágenes que implica la experiencia individual del diseñador y su interacción social entre diversos sujetos, actos, cosas, productos y concepciones, para justificar su entendimiento como una actividad más compleja.

### **CRÍTICA DESDE LA PERSPECTIVA MEDIÁTICA**

La perspectiva mediática limita el entendimiento de las imágenes y del diseño arquitectónico como algo natural, espontáneo e inexplicable y no permite reconocer que el universo icónico y el universo de producción de lo arquitectónico es tan amplio como la experiencia humana individual o las condiciones de desarrollo del ser humano y sus sociedades.

Al colocar al arquitecto-diseñador como la fuente de esencias de toda la producción de lo arquitectónico en asuntos como “el autor” de las ideas, los dibujos o las obras, se simplifica y quizá por eso se facilita su circulación en todos los ámbitos, incluidos los de tipo académico o de investigación, por lo que debe reconocerse que su utilidad está afectando su enseñanza o su investigación más allá de estas creencias en la actualidad.

Sería importante empezar a contrarrestar este entendimiento mediante la aproximación a los marcos de referencia teóricos que han aportado muchas disciplinas en años recientes y que dan cuenta de las relaciones y condiciones complejas que están detrás de las representaciones más comunes con las que convivimos a diario sobre las imágenes o el diseño en sus diferentes contextos.

### **CRÍTICA DESDE LA PERSPECTIVA EPISTEMOLÓGICA**

En esta perspectiva se propone que es por medio de imágenes que los seres humanos ganamos conciencia de los objetos y, como arquitectos-diseñadores, que nos permiten llegar a conocer la realidad, las “imágenes de conciencia” de nosotros mismos o de lo que está más allá de nosotros en el entorno físico, el medio social, en las herramientas que usamos, etcétera.

Pero también sugiere que asuntos como el pasado que recordamos o lo que estamos percibiendo en el presente, al dibujar sobre una hoja de papel, por ejemplo, también son objetos de conciencia y por lo tanto imágenes según Hessen, quien no aporta más detalles de esta palabra pero que deja claro que no conocemos la realidad directamente sino mediada por nuestra conciencia propia.

Esto supone que la "introspección" y la percepción del mundo que nos rodea es algo que no conocemos en sí y que estamos de algún modo condicionados a lo que nuestra "fábrica de conciencia" elabore en ese momento (siempre en tiempo presente, aunque su contenido sea del pasado o del futuro, como en el caso de proyectar un edificio).

Sin embargo, esta perspectiva nos atrapa en el "mundo interno" del sujeto y no permite explicar lo que sucede más allá de los fenómenos que experimentamos cada una y uno de nosotros y también hace pensar que esas "esencias" que supone la perspectiva mediática en realidad no podría pasar nunca al plano material, pues es parte sólo de la conciencia y no tiene contacto con el objeto en sí mismo.

Pero esto mismo impide explicar lo que ocurre en la relación con el mundo, por lo que, al pensar en el diseño arquitectónico como actividad compleja, sería importante no sólo considerar la conciencia del diseñador (a la que no tenemos acceso), sino a la dimensión material con la que se relaciona su trabajo concreto.

### **CRÍTICA DESDE LA PERSPECTIVA DUALISTA**

Desde esta perspectiva se tiene un puente entre la conciencia planteada por la perspectiva epistemológica y el mundo material a través de una separación entre "sujeto-objeto", "mente-cuerpo", "ideas de las cosas-las cosas mismas" o "imágenes mentales-imágenes materiales", ampliando el problema de conocimiento humano entre su condición mental o cognitiva y la material.

Esto permite diferenciar en la condición mental entre imágenes e ideas, pues no serían fenómenos de conciencia iguales sino correspondientes a las huellas que deja en la conciencia nuestra percepción y al pensamiento que opera con ayuda del lenguaje y que le da forma a esas impresiones o estímulos (como puede ser al escuchar las palabras o leer las letras).

Así, la idea de una casa no sería igual a la imagen que estimula la percepción de un edificio llamado casa, por lo que se confirma una de las propuestas de Miguel Hierro, sobre el papel tan importante del lenguaje en nuestra experiencia de conocimiento mediante ideas sobre las imágenes que podemos percibir, pues también es posible que tengamos que aprender a hacerlo desde muy pequeños con ayuda de la cultura en la que desarrollamos nuestra mirada.

Esto me hizo reflexionar sobre la acción de dibujar pues uno lo haría para llegar a poner en relación parte del pensamiento, pero también para dejar "huella" en nuestra imaginación de cómo vamos percibiendo con figuras y trazos algo a lo que daremos forma con ideas de lo que eso significa, por lo que hablar de una imagen mental y una imagen mental, más que divididas podrían estar en alta relación mientras van produciéndose.

Lo que también se podría pensar en el caso de un estudiante de arquitectura que, en sus primeros ejercicios de dibujo no tiene "huellas" dentro de algunos modos de pensamiento que nos parecen naturales a quienes tenemos más experiencia pero que implica una formación progresiva entre ese mundo mental y el mundo material en nuestro ámbito.

En el ámbito académico es común que los estudiantes no tengan algunos tipos de estímulos o impresiones previas en su conciencia y que por lo tanto no sólo no puedan dibujar algo que para nosotros es muy sencillo, sino que tampoco tienen esas "ideas", por lo que esto tendría que suceder de manera más acompañada para que poco a poco se vayan tendiendo esos puentes del desarrollo cognitivo.

También habría que considerar el asunto de la conciencia sobre uno mismo, sobre el cuerpo, sobre las diferentes percepciones que este permite y que condicionaría los modos de dibujar, los modos de idear y los modos de ir tejiendo una experiencia integrada entre esas dualidades.

### **CRÍTICA DESDE LA PERSPECTIVA SEMIÓTICA**

En esta perspectiva la atención se concentra en las imágenes materiales visuales y audiovisuales para hacer notar la condición que tienen al ser signos observables a diferencia de todo aquello que se

plantea en las perspectivas anteriores como mundo mental o de conciencia propia (la cual no puede ser ejemplificada más que con palabras).

Esto lleva a reconocer que, así como los artistas plásticos, el arquitecto-diseñador requiere de esos signos tangibles, observables y sobre todo controlables para enfrentar la representación; pero, a diferencia de la pintura que emplea muchas veces un nivel abstracto mediante manchas y colores que no tienen un contenido icónico, en el ámbito arquitectónico predomina la configuración y los códigos convencionales con que se realizan planos, renders y maquetas o modelos virtuales, una perspectiva exterior o interior, detalles constructivos, planos estructurales de cada nivel o elemento constructivo, planos de acabados, entre otro tipo de documentos que no son gráficos abstractos de este tipo.

Lo que implica compartir algunas características, pero también diferir en otras a partir del tipo de signos más utilizados en este ámbito y para los fines de comunicación que implica la edificación y muchos aspectos técnicos de la producción de lo arquitectónico.

También cabe señalar que dentro de un proceso de diseño tienen un sentido pero que tal como lo asume la perspectiva mediática, los signos convencionales y útiles para estos fines cambian su sentido cuando se llevan a las revistas, a los libros o a los videos hoy en día, por lo que su papel de apoyo para la toma de decisiones sobre la edificación cambian de intenciones a las de una apreciación artística o una utilidad publicitaria (quizá por eso se sobrevaloran los croquis de autor, los dibujos en servilletas o las acuarelas y los renders).

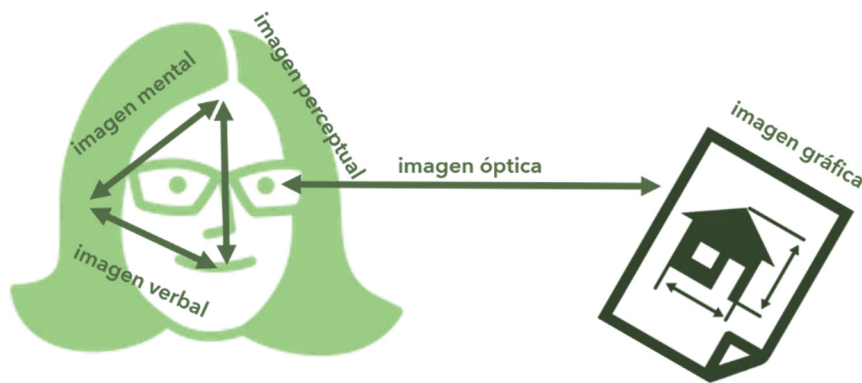
Esto permite decir que hace falta que este tipo de perspectivas sitúen los diferentes momentos de elaboración y los contextos en que se realizan para entender también cómo estos signos observables circulan y se da su variada interpretación, valoración y publicación, ajenos al proceso de diseño.

### **CRÍTICA DESDE LA PERSPECTIVA INSTITUCIONAL**

En la perspectiva institucional se añade el reconocimiento de los contextos de significación que aporta el estudio de las imágenes desde diferentes disciplinas y en diferentes momentos de su desarrollo histórico, por lo que intentar definir a las imágenes de manera total o final resulta ocioso según William

Mitchell, y en su lugar propone su reconocimiento integrado básico. Esto lleva a organizarlas como un árbol que se ramifica en fenómenos o experiencias humanas y en soportes o cosas físicas.

Cada "rama" representa una postura institucional-disciplinar y sugiere que hay diferentes grados de estudio y de relaciones que podría implicar seguir hablando de imágenes a secas; por lo que se hace interesante considerar su entendimiento articulado (Ilustración 54), dentro de ese árbol para empezar a ubicarlas entre imágenes **gráficas (ejemplo: planos arquitectónicos)**, imágenes **ópticas (ejemplo: proyecciones de renders)**, imágenes **perceptuales (ejemplo: lo que ve el diseñador en tiempo presente)**, imágenes **mentales (ejemplo: lo que se recuerda de memoria)** e imágenes **verbales (ejemplo: las ideas que detona eso que recuerda mentalmente)**, o darles apellido distinto a miembros de esta familia (Mitchell, 2009).



**Ilustración 54.** El individuo y su relación epistemológica con “La familia de las imágenes” (apoyado en Mitchell, 1984).

Esto ya sugiere que hablar de imágenes en el diseño no llega a detallar a qué tipo de relaciones nos referimos y que podría obviar el entendimiento de esta red básica que permite que nuestra conciencia tenga un sentido y un apoyo material con lo que es nuestro cuerpo y nuestras capacidades de percepción del ambiente físico, por ejemplo.

## CRÍTICA DESDE LA PERSPECTIVA FACTUAL

La perspectiva factual hizo muy claro, desde el planteamiento del Teoría General de la Imagen (Villafañe & Mínguez, 2002), un enfoque multidisciplinar que integra saberes justificados y puestos a prueba ante los hechos (Villoro, 2008), lo que puede ser parte de la crítica a las perspectivas anteriores las cuales sólo plantean una teorización general y no contrastan con los hechos a los que se refieren (Villoro, 2008, pág. 17), acercándose a las perspectivas de la dimensión social.

Esto implicó un "andamiaje" que no aportaban las otras perspectivas, lo que sugiere que:

- Las imágenes, al ser propuestas como "modelos de realidad" o modelaciones que elaboramos sobre la marcha, ya sea que lo hagamos sobre algún contenido "mental" con apoyo en huellas de nuestras experiencias previas o con apoyo en soportes materiales, hacen entenderlas como una red que condiciona la experiencia individual.
- Esta red sugiere que los "modelos de realidad" son posibles gracias a diferentes factores y circunstancias donde cada individuo participa.
- Por esto, su sentido mental o material exclusivo no permite explicarlas en el contexto de ocurrencia individual.
- Mas allá de su estudio por separado, hoy se requiere integrarlo para apoyar las teorizaciones que se hacen en relación con ellas en sus diferentes ámbitos de experiencia compleja.
- En el caso del arquitecto-diseñador permite reconocer que hemos asumido las imágenes como parte del mundo mental o material, pero no como una red que integra su condición humana y por eso se sigue manteniendo su entendimiento sigue fragmentado.

Es por lo que las perspectivas de la dimensión individual de estudio de las imágenes aportan consideraciones para situarlas integralmente desde nuestra conciencia (Hessen, 1989), experiencia mental y perceptual de nosotros mismos o del entorno físico (Gomila Benejam, 1996), lo observable de los signos con que representamos algunos de estos fenómenos y que permiten nuestra comunicación (Magariños de Morentin, 2001), así como los modos institucionales que cada disciplina realiza al respecto (Mitchell, 2009), para llegar a un entendimiento integrador de muchos factores que condicionan este universo en conjunto (Villafañe & Mínguez, 2002), lo que ayuda a no seguir reduciendo el entendimiento del diseño arquitectónico a un asunto de sólo imágenes, pues hay más aspectos que participan en estas seis perspectivas.

---

## 5.2. Crítica el entendimiento simple de la actividad de diseño arquitectónico desde la dimensión social de estudio de las imágenes

---

Desde las tres perspectivas que consideran a las imágenes dentro de la interacción y diversidad que condicionan los grupos humanos en sus distintos quehaceres, destaca la generalización que persigue la Antropología y la descripción que logra mediante diferentes antropologías, es decir aproximaciones que caracterizan los aspectos que se asumen comunes a un tipo de prácticas.

Esto marca distancia con las etnografías, pues estas apoyan tales aproximaciones con un sentido más crítico que advierte una diferencia entre etnias mediante modelos y etnomodelos (Grebe Vicuña, 1990); llegando a oponerse a la perspectiva antropológica desde la Etnosociología, pues esta, aunque también se apoya en las etnografías para describir situaciones humanas, tiene como objetivo identificar su posición y relaciones de todo tipo dentro de la "extrema diversidad del género humano" (Guber, 2011).

### **CRÍTICA DESDE LA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA**

Desde la perspectiva antropológica se considera a las imágenes como conciencia de acción y producción cultural, lo cual parte de su condición productiva entre grupos humanos y sus miembros socialmente organizados; entre actos que ejercen, concepciones que comparten y cosas que les rodean o que elaboran (Belting, 2007).

Con esa consideración en cuenta, la noción esencialista de genialidad o espontaneidad del arquitecto-diseñador podría explicarse al mismo tiempo como un mito y como una concepción que se produce por los actos de mediatización y las cosas que consumimos en nuestras culturas, lo que hace pensar que no sería sólo se trataría de creencia socialmente mantenida, sino que es un tipo de conciencia que muchos compartimos en algún momento, pero que puede cuestionarse desde otros puntos de vista.

Esto también sugiere que los propios investigadores se valen de actos, concepciones y cosas para construir problemas de investigación desde estas consideraciones, como es nuestro caso y que por eso



no están exentos de imponer sus propias maneras de entender a lo que quieren estudiar, una de las limitaciones de esta perspectiva.

Esto se debe a que la Antropología realiza generalizaciones relativas a la vida humana y, aunque considera el paso del tiempo o los lugares geográficos en su acercamiento, puede estar asumiendo nociones que impone sobre sus objetos de estudio (justo como la noción del diseño como cualidad o de acto creativo individual).

También preocupa que en los autores revisados la Antropología (del diseño), parece interesarse desde estas limitaciones al "objeto diseñado" o al "diseñador" pero asumiendo quizá una concepción equivocada sobre lo que está observando o por qué ha decidido que eso que observa es así; pero se rescata que ya no considera al sujeto aislado sino que lo relaciona con otras escalas sociales en la cultura, lo que le acerca a un mejor reconocimiento del origen de estos actos, concepciones y cosas producidas desde la colaboración y no la imaginación de autor.

Aun así, en aproximaciones como las del antropólogo Keith Murphy al ámbito arquitectónico, se acepta que esto sigue teniendo mucha preocupación valorativa (como "el buen diseño", que afectaría la noción que tienen de este objeto de estudio a los mismos antropólogos), lo que lleva a dos posturas curiosas (Murphy, 2016, pág. 436):

- 1) Que los antropólogos partan de la creencia de que el arquitecto-diseñador (entendido como autor individual) aporta un valor benéfico a la sociedad.
- 2) Que se imponga la noción o prejuicio de que "el diseño" implica un gasto innecesario porque "sobre produce" los deseos (individuales o de grupo) y que esto afecta individuos y comunidades.

Por lo que asumir moralmente al diseñador, a lo que se supone que hace o a lo que produce ya estaría siendo ejemplo claro de cuánto afecta al observador o investigador la propia condición sociocultural y la conciencia que comparte con otros a nivel colectivo.

Lo más relevante es que con todo esto ahora se piensa más en "dinámicas sociales" (Murphy, 2016, pág. 438), más que asuntos de cosas, actores o concepciones en el ámbito arquitectónico, para ubicarlo como una de estas dinámicas que se pueden localizar dentro de redes más complejas o en una fase de producción dentro de ellas (Chaves, 2011).

Al hacer más evidentes estas complejidades y su dinamismo, se ha superado un acercamiento al ámbito de la arquitectura en general, a las relaciones sociales o los efectos de su cultura material o de sus participantes y se puso mayor atención en otros aspectos de la interacción.

Entonces, todo antropólogo o investigador que quiera estudiar asuntos relativos a esto podría partir de una concepción que le afecta al momento de acercarse a su observación, por lo que sería importante notar cómo nos afectará en años venideros.

Y desde este punto de vista, entonces habría que considerar que las clases sociales, los significados sociales o los mismos cambios de las dinámicas sociales hacen más difícil que se logre la generalización que persigue esta perspectiva y que nos deja con la duda de si se seguirá teniendo más interés en entender nichos como los del diseño de modas o diseño publicitario (Murphy, 2016, pág. 438).

Por otro lado, esta perspectiva también se ha interesado en la parte de tecnología e infraestructura del diseño, donde se coloca a los productos gráficos, audiovisuales o de otros tipos que se relacionan con las técnicas y sistemas de apoyo, especialmente computarizados en años recientes debido al cambio de los modos de producción y consumo que esto ha marcado en nuestro campo laboral (Murphy, 2016, pág. 439).

Otro punto que llama la atención es que normalmente, los antropólogos que revisamos parten de suponer que “se diseña” sin aclarar tampoco la concepción de la que parten, dando por hecho que eso que observan se entiende claramente y que es el producto de lo que sucede “en acción”.

### **CRÍTICA DESDE LA PERSPECTIVA ETNOGRÁFICA**

Desde esta otra perspectiva, hay varios puntos que sobresalen como crítica al entendimiento del diseño arquitectónico o de las imágenes en relación con lo que se hace, lo que sucede y lo que se produce en la interacción entre actores, como se evidenció en el análisis del caso 2.

Lo más importante es que en la concepción teórica de la Etnografía y en la aplicación práctica de etnografías, ahora se considera más la posición del observador y su propia noción de lo que observa para diferenciarla de lo que le aportan los sujetos observados.

Es decir, que esta perspectiva tiene mayor cuidado al hacer esta advertencia entre modelos y etnomodelos (Grebe Vicuña, 1990), por lo que ha permitido notar cómo la problemática de conocimiento de las actividades productivas humanas está mediada por modos de representación de la realidad que a su vez intentan observar representaciones que apoyan actos, concepciones y cosas producidas desde esas otras posiciones.

Con esto en cuenta, al intentar observar una situación de diseño arquitectónico profesional nos preguntamos si estamos suficientemente distantes respecto de nuestras propias concepciones de este trabajo para no “contaminar” o “deformar” lo que registraremos en las visitas a diferentes despachos, pues lo que se presentó en el capítulo 4 apenas es uno de muchos casos que se necesitarían para tener una base de conocimiento contrastado.

Por otro lado, relativo a la interpretación, esto mismo se refiere a una aproximación e interpretación problematizada (Guber, 2011, pág. 18), un intento del etnógrafo por construir “representaciones coherentes” de lo que piensan y dicen “los nativos” (los actores observados), pero que no podría ser lo mismo que ellos mismo representen debido a su situación y condición sociocultural.

Esto me hace pensar que esta perspectiva etnográfica rompe de lleno con una postura objetivista o subjetivista y agrega relativismo a la posición del investigador en relación con lo que o con quienes quiere observar, y no le queda más remedio que afectar o entrometerse con su propia carga cultural. Esto supone que, si nos inclinamos por un estudio antropológico, basado en muchas etnografías, también nos acercaríamos a generalizar y a empezar a diluir, desde nuestro punto de vista como etnógrafos, las diferencias que se presentan en los “hechos de diseño”.

O, si en su lugar nos inclinamos por la perspectiva etnosociológica, entonces tendríamos que hacer más y más observaciones pues es posible que el trabajo etnográfico sólo sea un apoyo para ir hacia las diferencias y notar que los procesos productivos podrían tener pocos elementos comunes y muchas características que les condicionan y aportan sus propias circunstancias, por ejemplo, los sujetos con diferentes historias de vida, experiencias profesionales o de otros tipos que van alimentando la

interacción y que, tal como lo sugería este enfoque, sea motivo de producir imágenes de conciencia y acción productiva muy diversas.

También se agrega que las etnografías pueden ser un modo de contrarrestar las creencias acerca del diseño, pues en todas las anteriores perspectivas no hay oportunidad de acercarse a registrar lo que los propios sujetos están haciendo y lo que representan de ello, diferente a lo que uno puede asumir de ello.

Destaca que en los artículos de investigación de este tipo que se revisaron, se abrió todo un panorama de posibilidades para ir más a fondo en la descripción de lo que está sucediendo en las interacciones de diferentes tipos, tamaños, posturas y geografías de los despachos de arquitectura o diseño arquitectónico, entre otros, un trabajo que no es nuevo, pero que en nuestro ámbito parece ser desconocido y quizá contribuye a que no se estudien los hechos del diseño, al menos en México, sino que se seguiría imponiendo una noción general acerca de esta actividad, un ideal de lo que implica (lo que se parece de alguna manera a la noción mediática y que quizá deba revisarse en un siguiente trabajo de investigación).

Otro asunto que surgió desde esta aproximación, especialmente en el análisis del caso 2, fue notar como varias interpretaciones que hice eran inexactas desde mi posición y acceso a la visita, lo que puede ser mucho de lo que pasa en nuestro acercamiento a las revistas y publicaciones sobre arquitectos y diseño, donde podemos estar imponiendo un modo de interpretación que quizá no sea el que original o circunstancialmente condicionó eso que se nos presenta en una versión de terceros (salvo en los casos donde se nos presentan las transcripciones o grabaciones originales, que serían un poco más fieles a esos hechos, aunque en los documentales o programas de televisión también se le imprime una interpretación de quienes los producen), lo que podría ser otro punto de crítica para acercarnos a conocer sobre lo que hacen nuestros colegas en muchos lugares del mundo.

El ejemplo más claro fue el día que yo realicé mi visita y que por lo que me comentó el arquitecto director del proyecto que estaba en desarrollo, supuse que la arquitecta que estaría presente era paisajista, lo cual después se me aclararía con su CV porque tiene estudios de licenciatura en artes y en diseño de interiores, lo que confirma cuantas equivocaciones cometemos desde nuestra versión de

los hechos por no contar con todos los detalles o por no tener acceso a todos los niveles de información en el diario acontecer.

También me pude dar cuenta que al estar presente en la observación participante, tuve una percepción diferente a lo que muestra el video grabado e incluso diferente a sólo escuchar el sonido de los diálogos para hacer la transcripción de la conversación entre actores y, luego, al leer los textos en el papel, me quedé sorprendida de lo mucho que cambia mi propia experiencia imaginativa de lo que ocurrió ese día y lo que recuerdo o reconstruyo con ayuda de todos estos elementos, lo que pone el acento en cuánto afectan los registros y los medios utilizados para ello al investigador para enfrentar la misma complejidad de múltiples imágenes que condicionan su trabajo de aproximación etnográfica. Y llegando al detalle de los momentos, cosas y dinámicas que estaban sucediendo en la situación de trabajo profesional, me quedó claro que los movimientos de los actores por pequeños que sean, también cuentan en los modos en que se da la imaginación compartida de la que habla Murphy, lo que es muy difícil de representar simplemente porque al mismo tiempo que hablaban estos profesionistas se estaban dando movimientos de manos que complementaban la información verbal y la gráfica que ahora imagino como una telaraña invisible que está en movimiento y conecta muchos aspectos en un pequeño instante de tiempo.

Esto hace pensar que quizá no hemos sido muy precisos a la hora de teorizar sobre el diseño y estamos muy lejos de este nivel de precisión que sucede sobre la marcha del trabajo que consideramos especializado y que tendría que explicarse mejor en sus condiciones originales de ocurrencia ante los estudiantes por ejemplo y desde estas consideraciones.

Pensando en que esto tenga una consecuencia en la educación del diseño arquitectónico, me hizo considerar que quizá los etnomodelos sean algo relevante por obtener en nuestro esfuerzo por investigar asuntos relativos al diseño arquitectónico pues esto facilitaría que los estudiantes reconocieran que la diversidad de circunstancias y situaciones del trabajo profesional se alejan de las concepciones con que generalmente acotamos las tareas escolares.

Esto podría implicar revisar no sólo la noción mediática de las imágenes y el diseño arquitectónico sino también los modos y métodos que los profesores utilizamos para presentar información sobre los procesos de producción del ámbito arquitectónico de terceros a terceros.

Por último me pareció que los arquitectos participantes en la etnografía realizada también me compartieron un modelo un tanto ideal de lo que estaban haciendo y quizá esto se deba a que tanto en la visita como en comunicaciones posteriores a ese momento me veían como alguien extraño pero con cierto compromiso por el contacto con el arquitecto a cargo del despacho, situación que me parece que también podría hacernos reconocer que los roles y jerarquías profesionales también influyen en nuestra interpretación de los hechos.

### **CRÍTICA DESDE LA PERSPECTIVA ETNOSOCIOLÓGICA**

Desde esta perspectiva, el entendimiento del diseño arquitectónico como una actividad compleja la describe como parte de la interacción que sucede entre relaciones dinámicas que pueden ser situadas temporal y espacialmente desde la perspectiva del observador y de los propios observados.

Y, como desde este enfoque se considera a las imágenes como redes de representaciones individuales y sociales situadas (Gutiérrez, 2015), la descripción etnosociológica implicaría hacer más evidente cómo se tejen estas características de la situación productiva entre actores con lo que van haciendo y compartiendo mediante representaciones verbales, gráficas o gestuales, pues esto permite interpretar las concepciones sociales que comparten en esos momentos.

Lo difícil es reconocer que la dinámica de estas interacciones tiene un alcance al estar "en vivo" y que esto cambió una vez que se hizo la grabación en video, con lo que poco a poco se va "recortando" la realidad y se tiene menos acceso a la experiencia directa pero también se tiene más control sobre lo que se puede analizar con detenimiento.

Un punto que me llamó la atención es que la situación temporal y espacial de los actores puede ir desde un par de personas o grupos pequeños como los del caso de estudio 2 hasta grupos mayores, que implica una multiplicación de detalles y datos que se pueden cruzar para interpretar lo que está ocurriendo.

Esto sugiere que el análisis etnosociológico puede situar los hechos del diseño arquitectónico en varios niveles o escalas de detalle y en cada uno de ellos se puede dar un análisis más específico conectando aspectos que son observables ahí pero que no pierden relación con los de otros niveles o escalas.

Entonces hace pensar que el trabajo etnográfico y la estructura que plantea el acercamiento desde esta perspectiva podría darnos más información de lo que regularmente comprendemos acerca de la generalidad del diseño, de los diseñadores y de estar "diseñando".

En la dimensión geográfica, podemos situar mundial, nacional, regional o localmente a los grupos humanos que se dedican al llamado diseño arquitectónico y tendríamos que plantearnos que esto afectaría el modo en el que se practica, pero también la diversidad de concepciones sobre la condición de lugar que la sociedad aporta a esta labor.

También sería interesante notar que estas escalas geográficas implicarían las relaciones simbólicas con que se identifica a los actores del diseño y que pueden tener movilidad entre algunos de ellos, como cuando se dan colaboraciones entre oficinas (como fue el caso de la interiorista), que quizá ponen en contacto a diferentes empresas porque trabajan para ellas en diferentes proyectos de modo paralelo. Otro aspecto que dejaba notar el análisis de caso 2 desde esta perspectiva era que en ese momento se tenía una relación por parte del director del proyecto y el despacho con otros despachos y empresas que estaban realizando otros proyectos en el país, y que esto es parte de la red de relaciones productivas que no se pueden estudiar desde la dimensión individual de las imágenes, pero que al mismo tiempo representan otro tipo de imágenes (sociales o colectivas) acerca de lo que puede ser el diseño en el ámbito arquitectónico, vinculado a muchos procesos productivos que suceden todo el tiempo en estas diferentes escalas de observación y vínculo.

En cuanto a lo temporal, es importante no pasar por alto que la escala del proyecto también podría implicar una duración diferente en cada una de ellas y el alcance que tenga el mismo, por lo que esto influiría en el entendimiento que el arquitecto-diseñador tiene sobre el diseño arquitectónico dentro de su desarrollo o desde afuera, como lo fue para mí al enterarme del momento que se estaba viviendo

el día de mi visita dentro de la línea más amplia de casi 9 meses que duró el desarrollo hasta nivel ejecutivo de la TAE.

Luego habría que considera que cada actor o participante en esta dinámica de trabajo va experimentando diariamente un cambio respecto del avance del proyecto y además puede requerir de menor o mayor ajuste a las exigencias que impone el "ritmo de trabajo" y el tipo de tareas y responsabilidades que tiene a cargo o que se le asignan desde el inicio, pero también que pueden surgir más adelante por otros factores de las mismas condiciones productivas.

Aquí entra la situación de los participantes como otra red y con otros niveles o escalas de observación de sus relaciones laborales, como puede ser la escuela de procedencia, los años de experiencia profesional, las tareas en las que se han especializado o para las que fueron contratados o invitados a colaborar (que es el caso de diferencia entre el arquitecto junior y la arquitecta interiorista que se invitó al proyecto TAE).

Todo esto plantea que hay capas y niveles dentro de cada capa de análisis etnosociológico que podríamos extraer desde la observación y la interpretación de datos adicionales para comprender cómo esos sujetos específicos están alimentando el proceso productivo desde sus propios modos de integrarse al trabajo que se va requiriendo.

Por eso se puede decir que la red productiva de interacción que se observó en una parte de un día de trabajo apenas es una pequeña muestra de lo que está soportando el objetivo de desarrollar un proyecto y coordinarlo con otros grupos que también aportan a la planeación de ese caso, lo que ya se aleja bastante de la noción mediática en la que todo se lo atribuiría al dueño del despacho y que como confirmé con mi visita y algunas pláticas posteriores o información recabada con estas personas, pues es una labor muy distribuida entre cada una de ellas y que va cambiando con el paso del tiempo. Esta perspectiva también me permitió reconocer que el entendimiento simple del diseño arquitectónico como un trabajo gráfico o como un trabajo técnico está sesgado pues la invitación de una de las profesionistas en este caso 2 tenía una formación más orientada hacia el arte y los interiores, así como a cuestiones de paisaje, lo cual no es el área de dominio del director del despacho ni del



arquitecto junior, por lo que es interesante darle un valor a que esto podría ser una parte de las condiciones que hacen necesario contar con colaboradores de diferentes orientaciones y habilidades que en equipo alimentarán algo que quedaría muy limitado si lo hiciera todo un sólo individuo (aparte de que eso complicaría los tiempos y no tendría tanta oportunidad de cumplir con los plazos que también condicionan el cierre de los proyectos.

Por otro lado, se señaló que la situación del mismo proyecto llevó a consumir un par de meses para llegar a la fase de anteproyecto, unos cuatro meses al proyecto arquitectónico y de cinco a seis más para el proyecto ejecutivo terminado, lo cual hace pensar en que con el número de personas y el tipo de bagajes con que contaban esto fue posible pero si se revisaran otros casos quizá haya mucha complicación en tratar de promediar los tiempos y recursos pues estos implican este factor humano y esto haría más difícil generalizar cuánto tarda en desarrollarse un proyecto.

Esto plantea la pregunta de ¿cómo entender las relaciones de temporalidad y de producción de los proyectos arquitectónicos si no se toman en cuenta las circunstancias y características de quienes participan en su elaboración, así como otros factores externos que pueden estar influyendo también?

Y, por último, hay que considerar que el propio investigador tiene una perspectiva ajena a lo que observa y que esto implica describir muchos de los elementos y herramientas que utiliza para registrar lo que va sucediendo.

Tal como lo comentaban algunos autores, el tiempo de la observación, el nivel de acceso que se tiene a los despachos o lugares de observación, el equipo con el que se hace el registro, el personal que puede necesitarse para agilizar todo esto podrían ser sólo algunos de los factores que también apoyarían un acercamiento más detenido a nuestro propio trabajo desde este enfoque cualitativo.

Lo importante sería considerar que las imágenes como red de representaciones individuales y sociales apenas se pueden tejer con estos elementos que me parecen no tener límite sino que dependen de lo que se recaba de ambos lados (observador y observados) y que todo esto está contribuyendo con realizar una interpretación integral de los múltiples procesos y relaciones de producción en los que estaría ocurriendo no sólo el diseño arquitectónico sino el desarrollo humano mismo como una

estructura dinámica que no parece fácil de abordar totalmente sino sólo por partes que después podrían armarse para entender su situación.

Con esto en cuenta se infiere que el trabajo de reconocimiento de las dinámicas sociales y culturales dentro de las cuales se da la representación social del llamado "diseño arquitectónico", quizá sea uno de los problemas de conocimiento que haya que desarrollar más adelante porque esta perspectiva hace notar que en lugar de partir de una idea de diseño haya que inscribirla en estas redes.

---

### 5.3. Aportaciones al entendimiento de la complejidad funcional de las imágenes en la actividad del diseño arquitectónico

---

Desde los puntos principales que aportan las dos críticas al entendimiento de las imágenes en la actividad del diseño arquitectónico, es posible responder la cuestión de cómo influyen en el entendimiento epistemológico, teórico y metodológico de la actividad del diseño arquitectónico.

#### 5.3.1. Influencia epistemológica en el entendimiento del diseño arquitectónico

---

Al darle importancia al problema del conocimiento humano (Hessen, 1989), por ser el que plantea la posición de la conciencia del arquitecto-diseñador u alguna otra persona, se reconoce como elemento central de la condición individual humana.

Por eso el "contenido" de esa experiencia o conciencia, el cual también incluiría a "las ideas de algo o alguien", "los recuerdos de ese algo o alguien" o de alguna referencia material del pasado o presente, implica una dinámica de experiencias que no podrían pasar o quedar impresas en un papel, pues sólo los sujetos tenemos la capacidad de imaginar, ensoñar, anhelar, recordar o proyectar.

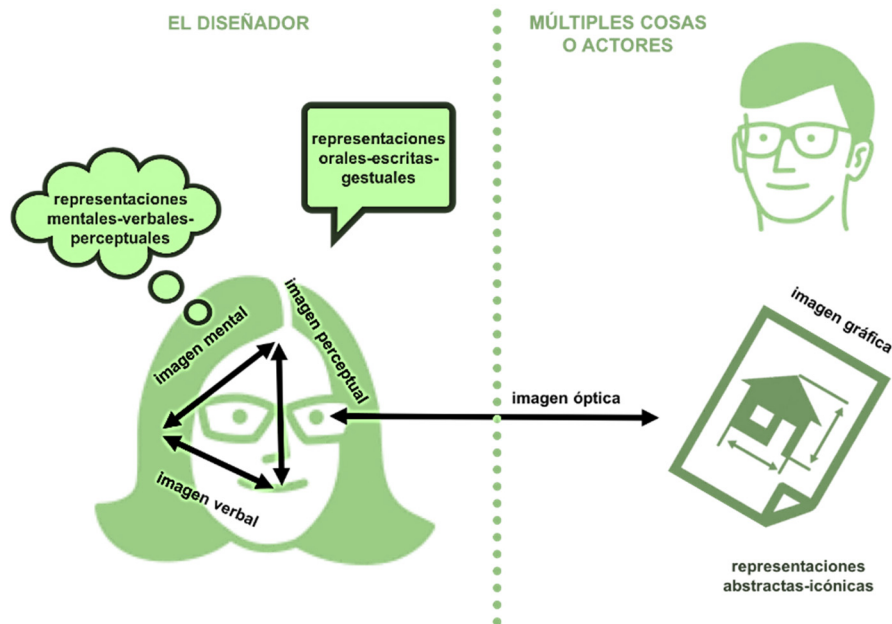
Al mismo tiempo está condicionado a que nada de estos fenómenos sucede por sí mismos, sino que requieren de soportes materiales para poderse aprender, para poderse desarrollar como parte de nuestra capacidad psicológica y cognitiva del mundo que nos rodea, por lo que hace pensar que la mayor influencia epistemológica es pensar que el arquitecto-diseñador es el actor principal de la experiencia de lo que ocurre material y culturalmente en la actividad de diseño arquitectónico.

Y entonces, como profesionistas podemos aprender a tener imágenes mentales o ideales de lo que es imaginar-dibujar o mirar-recordar e incluso de lo que es para nosotros diseñar, pero que eso se limita a la dimensión individual dentro de una red más amplia de relaciones que nos condicionan más allá de nuestra conciencia.

Esto implica pensar que lo epistemológico de las imágenes se limita a lo que cada persona puede conocer de ellas, y tiene como objeto estudiar la experiencia personal como por ejemplo al entender el hacer croquis o dibujos como ejercicios de conciencia individual sobre asuntos que pueden ser parte del contenido cognitivo con el que el arquitecto-diseñador individual puede participar en esas otras redes de producción porque se ha habilitado para ello pero que esto no representa diseñar.

La aportación de este punto es que quizá esto ocurre mucho en el ámbito escolar de arquitectura, que está facilitando el desarrollo cognitivo del estudiante, pero no está situado en las condiciones de producción profesional; sin embargo, también el profesional sigue, durante su carrera, ejerciendo este desarrollo con otras experiencias y con más situaciones que lo condicionan.

Si lo consideramos desde esta escala de reflexión, tenemos que la dimensión epistemológica se empata muy bien con la dimensión individual del estudio de las imágenes y permite considerar una base de entendimiento del arquitecto-diseñador, pero no de la actividad del diseño, pues apenas se trata de un actor que se integrará en algún momento a esas circunstancias de la cultura productiva.



**Ilustración 55. El individuo y su condición epistemológica más allá de “La familia de las imágenes” (Elaboración propia con apoyo en el modelo de William Mitchell).**

En la Ilustración 55 se representa esta parte de la experiencia del arquitecta-diseñador que experimenta algunos tipos de imágenes y que se apoya más allá de su conciencia con soportes materiales que le dan acceso a otra parte de la realidad a través de un medio óptico (anteojos y ojos), lo que ya representa una red inicial desde los sistemas del cuerpo humano que permiten tener imágenes mentales y verbales con el lenguaje aprendido, lo que no nacemos teniendo sino que vamos desarrollando poco a poco y nos permite formar ideas o imágenes verbales que se ponen en relación con eso que se hace mirable o visible y con significado.

Esto tendría que considerarse por cada sujeto que experimenta esta integración cognitiva, la cual ya resulta compleja con dos o más sujetos que están ante un mismo dibujo o imagen gráfica pues cada uno tiene una conciencia de eso que “ve” y quizá ahí comienza a necesitarse extender esta red a la dimensión social del estudio de estas primeras **imágenes “individuales”**, podríamos llamarles.

En esta misma dimensión encontraríamos la diversidad de estímulos a los que se enfrenta el sujeto individual y que le van facilitando vínculos con muchos tipos de imágenes materiales y a las que podemos llamar **imágenes comunes** pues son aquellos signos observables que podemos compartir como parte del mundo tangible y que también influirían en nuestros modos de aprender a “ver”, “escuchar”, y sobre todo a “representar” físicamente otras cosas u objetos que intentamos comunicar (como pueden ser los asuntos abstractos o los conceptos por escrito, así como los dibujos).



**Ilustración 56.** El individuo y sus antecedentes epistemológicos en relación con varios tipos de imágenes (Elaboración propia).

En la Ilustración 56 se indica que esto no se limita a lo gráfico, sino que puede ir más allá hasta las maquetas o modelos 3D, pero también a lo que es nuestra relación con otros sujetos, por lo que implica

el diálogo, los gestos, las solicitudes de información sobre esas otras cosas materiales y que van surgiendo en la interacción, como lo hemos comentado anteriormente.

Entonces estos enlaces de la conciencia individual se van haciendo más amplios y van conectando en nosotros con impresiones o huellas previas, con nuestras preferencias o intereses personales, etcétera, por lo que habría que considerar que la complejidad funcional individual ya es mayor en este punto, aún sin entrar al detalle de la dimensión social.



**Ilustración 57. El individuo y el límite de su condición epistemológica ante la condición social de experiencias “compartidas” (Elaboración propia).**

Y luego, si le agregamos el encuentro en una situación concreta pues el asunto se expande y multiplica con las interacciones y los intercambios de información que ocurren en las dinámicas sociales entre dos o más personas (Ilustración 57), lo que me hace pensar que una primera red de imágenes es la de las imágenes individuales y las comunes.

Esto se complementa por la perspectiva etnográfica, pues ahí se propone que las interacciones que suceden entre individuos podrían ser justamente una interfaz cognitiva que facilita la construcción de significados intencionales en conjunto (Kazmierczak, 2003) cercano a la propuesta de la “imaginación

compartida" (Murphy, 2004), pero advirtiendo que cuando nos acercamos a observar y recoger información en campo quizá la "ideas" que "recupera" el investigador no son las "verdaderos" sino una representación o versión propia que se elabora desde consideraciones propias, lo que deja la duda de cómo tratar la información "epistemológica".

Por eso queda abierta la pregunta de si ¿tenemos acceso a las imágenes de conciencia en Hessen o a las perceptuales, mentales o verbales en Mitchell? o simplemente a versiones que pasan por el lenguaje para ser expresadas.

Por otro lado, desde la propuesta del filósofo Luis Villoro se agrega la consideración de que la influencia epistemológica ocurre desde dos tipos de enfoques: a) el enfoque psicológico; que aborda principios y causas de los procesos humanos de la psique, la mente, el cerebro, etcétera; y b) el enfoque sociológico; que aborda el reconocimiento de la condición colectiva de los individuos tomando en cuenta funciones y estructuras sociales como base para explicar procesos más allá del sujeto aislado (Villoro, 2008, págs. 12-13), por lo que tendríamos que considerar que la experiencia individual es importante en el estudio de la actividad del diseño arquitectónico pero no permite explicar lo que está más allá de esta dimensión de estudio.

### **5.3.2. Influencia teórica en el entendimiento del diseño arquitectónico**

---

Otro aspecto por considerar es la influencia teórica desde diferentes campos y disciplinas desde los cuales se plantea el estudio de esta actividad y que puede ejemplificarse con la aproximación antropológica, la cual da cuenta de observaciones por parte de antropólogos, pero también de arquitectos y diseñadores elaborando "antropologías" de su propia labor, lo que confirma que los marcos teóricos también pueden estar incidiendo o limitando un avance de la investigación de este asunto.

Por "antropologías del diseño", en general, nos estamos refiriendo a la observación y descripción general que se intenta realizar sobre esta actividad entendida desde la dimensión social como una práctica cultural (Murphy, 2016, pág. 434).

Los tres enfoques actuales que se reconocen para este objeto de estudio son:

1. Las antropologías DEL DISEÑO, que lo plantean como objeto etnográfico y se les ha dado poca importancia pues requieren ser críticas ante las maneras en las que se promociona al diseño en las sociedades, pues los afectan nociones previas o prejuicios afirmativos que impiden modos "distantes" de acercamiento (como lo advertía Grebe).
2. Las antropologías PARA EL DISEÑO, donde los métodos y conceptos antropológicos se asumen como útiles para las prácticas y procesos de diseño. Es el enfoque con más éxito y se considera una fuente valiosa para decirle a los diseñadores "qué pueden mejorar" desde lo evidente para esa otra posición disciplinaria, aunque no repara en que desde el ámbito arquitectónico se hacen promesas que exageran su supuesto alcance (Murphy, 2016, pág. 434).
3. EL DISEÑO para las antropologías, donde los antropólogos intentan tomar prestados conceptos o supuestos de las prácticas de diseño para mejorar las aproximaciones etnográficas (que les generan al revés un poco de frustración pues su aplicación no les resulta nada clara).

Lo interesante es que a nivel teórico estas aproximaciones intentan dar cuenta de las diferentes concepciones que se producen del término en la época actual (Murphy, 2016, págs. 434-435); aunque lo predominante es que se parte de un modelo de forma, orden, planeación e intención (categorías tradicionales de esta disciplina), en dos consideraciones principales:

1. Cuando se parte de la concepción del diseño como conjunto de aspectos estéticos que están en las cosas y que parecerían fijos, dando mayor atención a "la forma y el orden" (al producto del diseño o a los edificios), pero haciendo a un lado el factor humano.
2. Cuando se plantea al diseño como un dominio complejo de la práctica creativa, que se identifica por ser de gran dinamismo, dando mayor atención a "la planeación y la intención" (en los procesos de diseño que se identifican con el diseñador en su dimensión individual), y quitando protagonismo al producto (Murphy, 2016, pág. 435).

Lo que esto aporta al reconocimiento de la complejidad funcional de las imágenes dentro de la actividad del diseño arquitectónico es que, cuando se observa lo que sucede en "los hechos del diseño", se reconocen más relaciones y situaciones que sugieren integrarse y considerar otros factores que quizá se están dejando de lado.

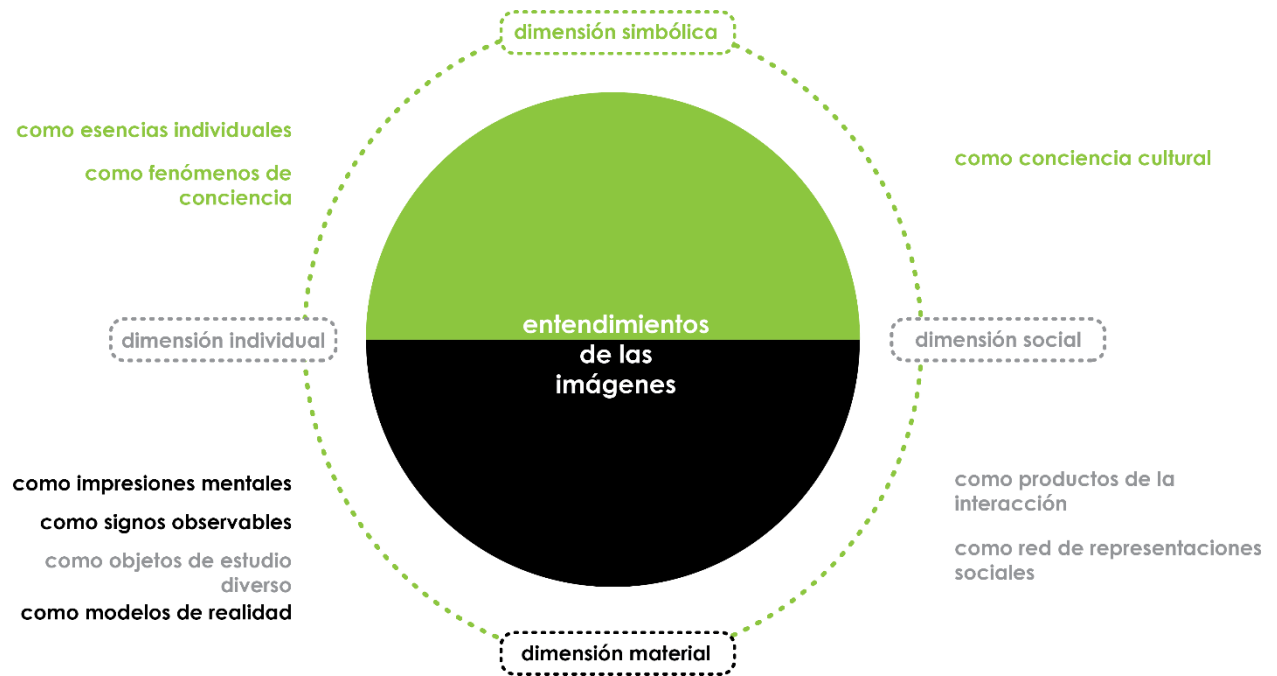
Si esto se integrara, se podría reconocer al diseño, a los arquitectos-diseñadores y a muchos otros elementos participantes dentro de un proceso de acción que mejoraría las explicaciones de este campo de producción cultural (Murphy, 2016, pág. 435), aunque ya queda claro que entonces el problema de conocimiento no alcanza desde la división individuo-sociedad, y se vuelve más un asunto de dinámicas (Gutiérrez, 2015), que de "voluntad de autor".



Por lo que los modos de aproximación de la cultura (en este ejemplo desde las antropologías del diseño), afectan y condicionan las posibilidades de estudio por lo que surge la necesidad de aclarar desde que marco se parte o con qué marcos novedosos podría avanzarse en la teorización de la actividad del diseño y de muchos otros asuntos relacionados.

Esto es también curioso porque actualmente muchos arquitectos-diseñadores se identifican con su contexto sociocultural, pero cuando se trata de "sus" productos del diseño y de explicar "su" trabajo, parece que hay un predominio de la noción "creadora" del individuo y quizá sea parte de lo que le condiciona la dinámica social y económica o, como lo sugiere Belting, que sea parte de la "imagen social" o imaginario amplio que se tiene del diseño en una sociedad.

Lo que nos lleva a ubicar las diferentes perspectivas revisadas alrededor de los entendimientos de las imágenes para destacar que dependiendo de la postura y de las preconcepciones que se tengan, se dará una diferencia teórica acerca del diseño arquitectónico, con lo que tenemos una doble complicación.



**Ilustración 58.** Una localización teórica de las perspectivas revisadas acerca de las imágenes desde las dos dimensiones de estudio (Elaboración propia).

Y esta diferentes consideraciones teóricas aportan varias cuestiones que van más allá de este trabajo:

- ¿Cuáles disciplinas o modelos teóricos tienden a la dimensión individual o a la social?
- ¿Dónde se ubican los prejuicios acerca del diseño arquitectónico en este mapa?
- ¿Qué implica la condición observable de la dimensión material sobre la simbólica?
- ¿Cómo se hacen descripciones y observaciones de unas y otras?
- ¿Qué limita cada posición teórica de las imágenes al problematizar aspectos puntuales o redes de las dinámicas en las que se inserta la actividad del diseño arquitectónico?

Entonces, esta influencia teórica no sólo se trata de acercar marcos de referencia claros sino también tomar en cuenta las circunstancias en que se suceden los hechos, quiénes son esos arquitectos-diseñadores en concreto, situar los elementos que forman parte de los diversos modos de realizar las interacciones y tomar esto cómo una pequeña parte de una realidad compleja, concreta y dinámica más allá de la individualidad (Murphy, 2016, pág. 443).

Si lo representamos gráficamente podemos reconocer cómo influyó el caso 2 de estudio en la teorización acerca de la actividad del diseño arquitectónico para señalar que esto también condiciona el nivel de acercamiento a las distintas partes de este universo productivo.

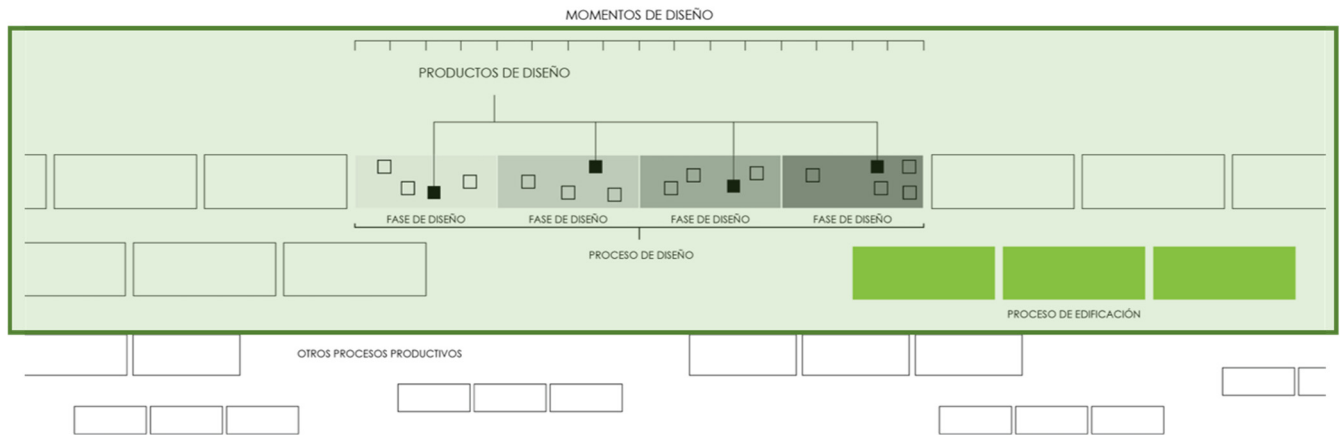
## teorías del diseño modelos de totalidad

**“la actividad de diseño arquitectónico”**

**Ilustración 59. Representación de las teorías del diseño como modelos de totalidad (Elaboración propia).**

En un primer acercamiento tenemos la totalidad que implican las teorías del diseño, que pueden ser de muchos tipos (gráfico, industrial, arquitectónico, textil, etcétera), por lo que cada modelo especificará con sus propios términos aquel ámbito al que se refiere, pero sin mayor detalle por lo general de su alcance.

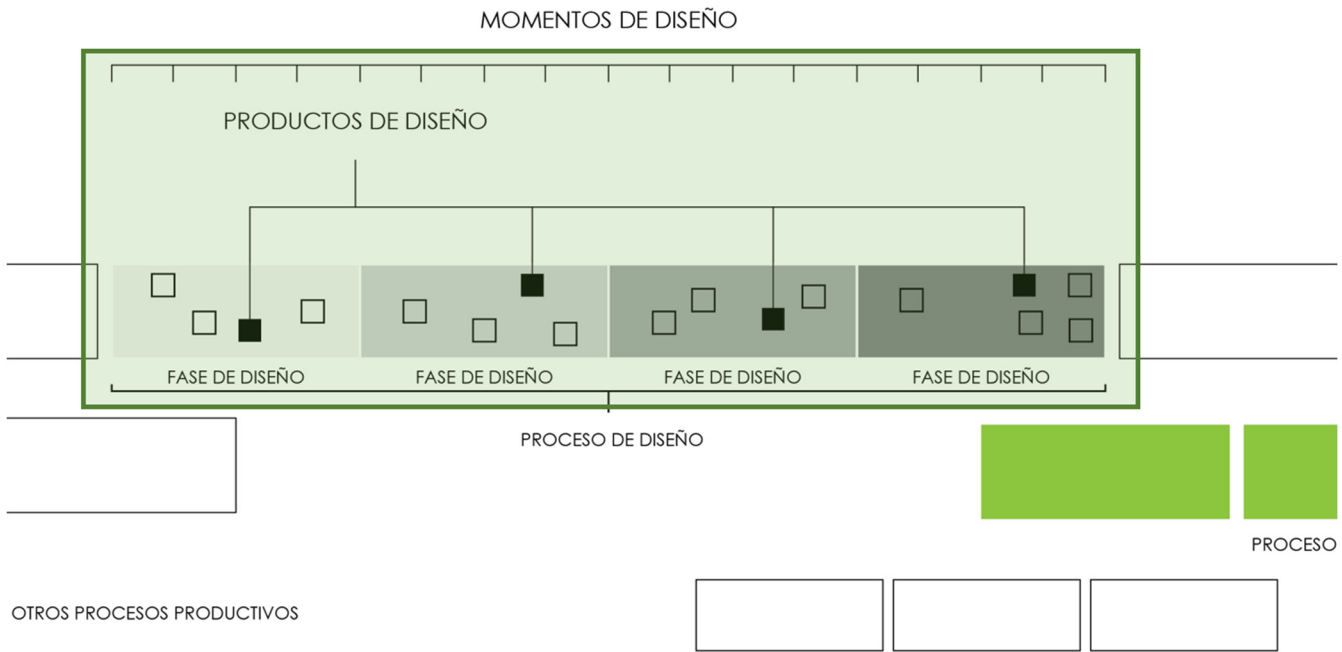
## procesos productivos



### Ilustración 60. Representación de la relación de procesos productivos (Elaboración propia).

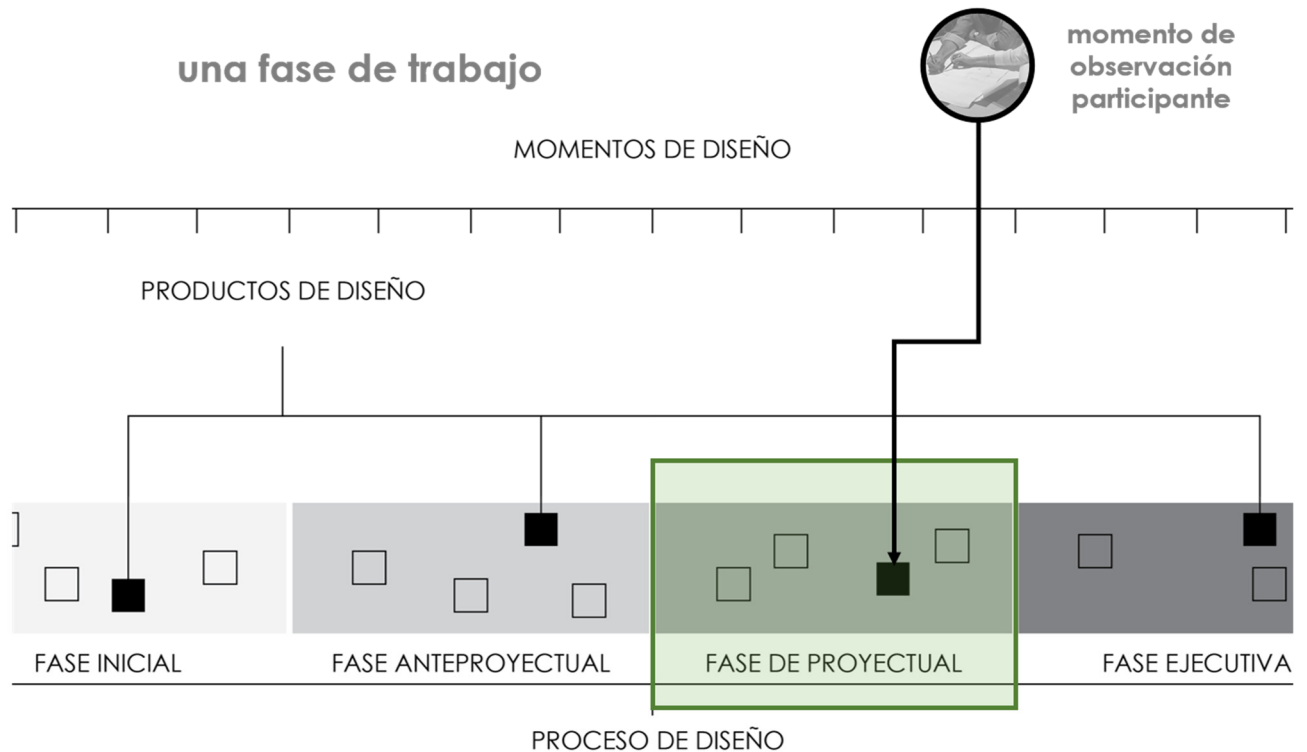
En un segundo nivel de acercamiento, se empiezan a definir algunas partes que entran en relación como pueden ser los diferentes procesos productivos como el de diseño, el de edificación, el de mediatización, entre muchos más, los cuales tienen una situación temporal y material como red más amplia.

Destaca que regularmente no explicamos al diseño dentro de estas relaciones con otros procesos productivos, sino que partimos del arquitecto-diseñador o de los productos del diseño o de las obras para representar teóricamente cómo lo entendemos, lo que nos advierte el doctor Adrián Baltierra cuando estudió el asunto de la mediatización como un proceso que sucede paralelamente a esos otros (Baltierra Magaña, 2011).



**Ilustración 61. Representación del proceso de diseño y la relación de sus momentos, productos y fases (Elaboración propia).**

En un tercer nivel de acercamiento ya se detallaría el proceso de diseño de modo aislado pero no independiente de las relaciones con los anteriores niveles pero que ahora presentan más detalles como la relación entre fases (genéricas), productos y momentos en los que se va desarrollando esta dinámica, la cual parece ser independiente pero justo ahí está la influencia teórica de este nivel pues aunque se concentra en esta parte de lo que se vio previamente, no dejaría de tener esa posición en la red productiva en la que se observa un caso como el abordado.



**Ilustración 62. Representación de una fase proyectual y la relación del momento de observación participante (Elaboración propia).**

Al pasar a un cuarto nivel de acercamiento, ya se puede especificar que la observación participante puede estar aproximándose parcialmente a un momento en el cual se está trabajando sobre una fase del proceso de diseño (que en el caso 2 nos reportaban los observados correspondía a la de proyecto arquitectónico, luego de terminar la inicial y la de anteproyecto y que después le seguiría la de proyecto ejecutivo).

En este nivel también se puede pensar en las relaciones entre actores, actos, concepciones y cosas que también participarían de esta dinámica y que si la comparamos con las anteriores, parece que nos habla de universos de complejidad de diferente escala pero que están siendo parte de redes integradas que se mueven en el tiempo y que tienen circunstancias muy particulares que quizá no sean

tan compatibles con todo lo que implican los modelos totales o “teorías del diseño” como se mostraba en la Ilustración 63.

Y podríamos seguir, porque cada nivel implica más y más relaciones entre elementos que se ponen en juego en la interacción entre sujetos, hasta el momento en que lleguemos a revisar los productos o las experiencias personales, como podría ser el caso de la dimensión individual, al otro lado de esta consideración teórica desde la dimensión social, espacial y temporal.

Todo esto sugiere muchos caminos para estudiar las condiciones humanas en las que se lleva a cabo la actividad del diseño arquitectónico y las relaciones que guardan muchas redes de la dimensión material y simbólica de las culturas, lo que nos coloca ante una oportunidad de replantearnos el trabajo de investigación de estos procesos desde la complejidad de su producción y permanente dinámica.

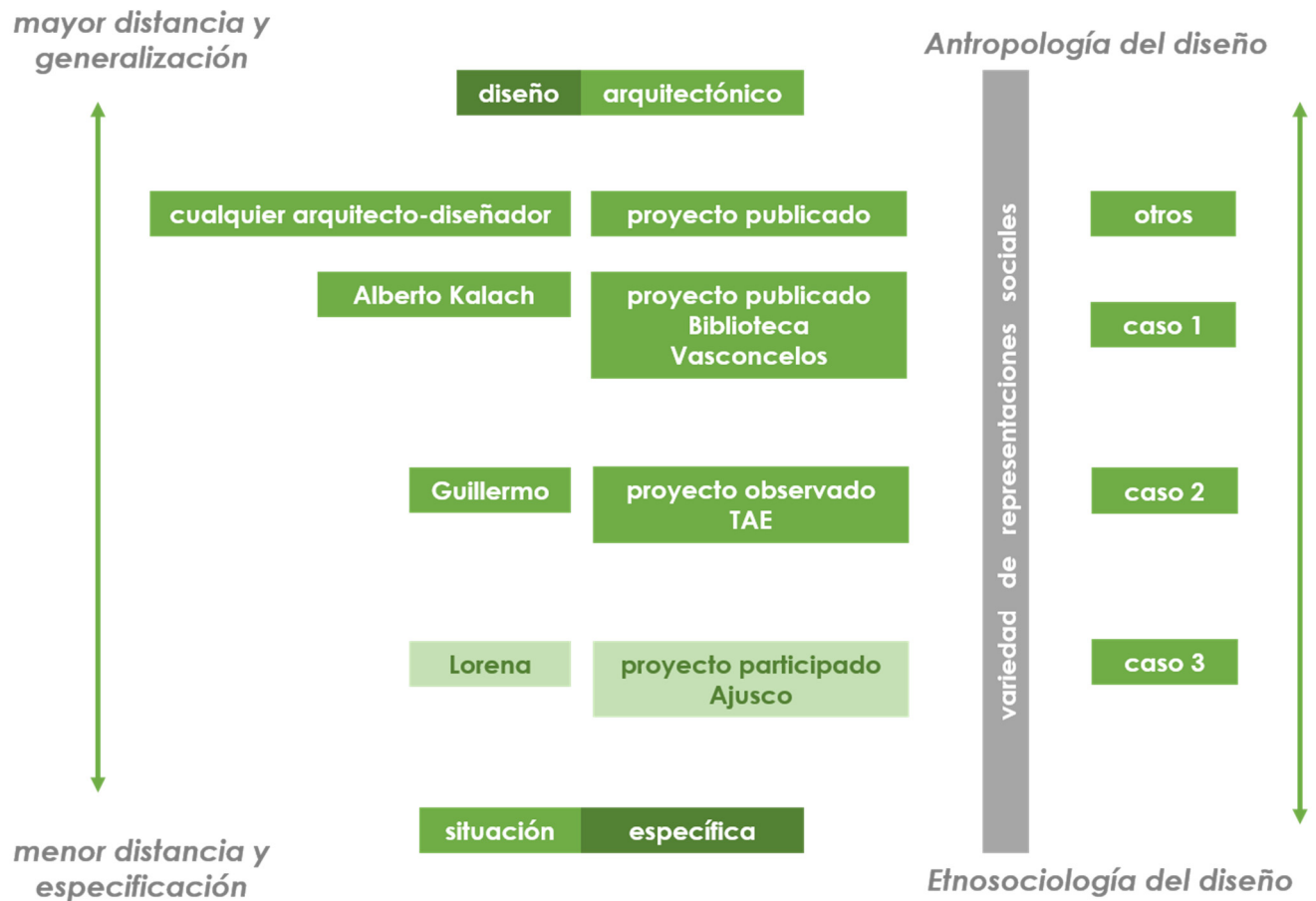
### **5.3.3. Influencia metodológica en el entendimiento del diseño arquitectónico**

---

Desde la cuestión de ¿cómo influyen los aspectos metodológicos en el entendimiento del diseño arquitectónico?, nos encontramos con que las dos influencias anteriores permiten pensar en la relación que tienen las técnicas y métodos de trabajo de cada perspectiva (tanto individual como social), para realizar una aproximación más integral al conocimiento de este asunto.

Esto implica reconocer la relación entre tendencias de estudio, sobre todo las de la dimensión social, que se acercan más a unos aspectos y que se ven limitados por la recolección de datos, al participar en las observaciones o con los medios que utilizan y la relación que tienen con el intento de llegar a reconocer los hechos del diseño en sus situaciones concretas de producción.

Esto se puede representar del siguiente modo:



**Ilustración 63.** Situación general de la influencia metodológica de las perspectivas y casos analizados del diseño arquitectónico (elaboración propia).

Por lo que, en los casos que se tomaron para el análisis (caso 1 y caso 2), notamos el encuentro de estos “polos” de estudio, los de la parte superior del esquema que tienden a la generalización de los hechos del diseño arquitectónico y que tienen mayor distancia de contacto mientras que los de la parte superior tienden a especificar y a buscar identificar las diferencias que tal vez no permitan generalizarse y que están más cercanas a las situaciones específicas.



Esto tiene como consecuencia que los caminos o métodos para aproximarnos al reconocimiento de las imágenes y del diseño mismo influya notoriamente en los modos en que se logran representaciones sociales (Moñivas Lázaro, 1994), de este y otros muchos objetos de estudio.

Y ahí no termina la complejidad de estos extremos, donde el superior se conecta con las perspectivas revisadas bajo la dimensión individual de las imágenes en esta investigación, y la inferior con la etnosociológica, sino que también estamos ante la diversidad y dinamismo de hacer otras y diferentes observaciones de mediano y largo plazo, pero también desde distintas localidades espaciales y temporales, lo que enriquecería hacia los lados este esquema.

Lo que lleva a pensar que ni el arquitecto-diseñador ni un producto gráfico es un punto de referencia suficiente para situar la producción que implica la actividad del diseño arquitectónico al estar condicionado por esta red de relaciones metodológicas, que pueden ser más adecuadas para notar lo diverso y cambiante o personalizado que podría estarse produciendo y que no hemos alcanzado a notar por estar en una posición que nos lo impide por ahora.

También habría que considerar que estas relaciones metodológicas con el objeto de estudio de las imágenes para revisar el entendimiento del diseño nos colocan al lado de otras profesiones y otros procesos productivos que tienen contacto e intercambio e interacción con los que suponemos ser exclusivos de este ámbito arquitectónico y que puede ser ilustrado en el siguiente gráfico.



**Ilustración 64.** La condición étnica y social de para afrontar la complejidad de lugar, tiempo y socialidad en los casos concretos de diseño arquitectónico (Elaboración propia con apoyo en Gutiérrez, 2015).

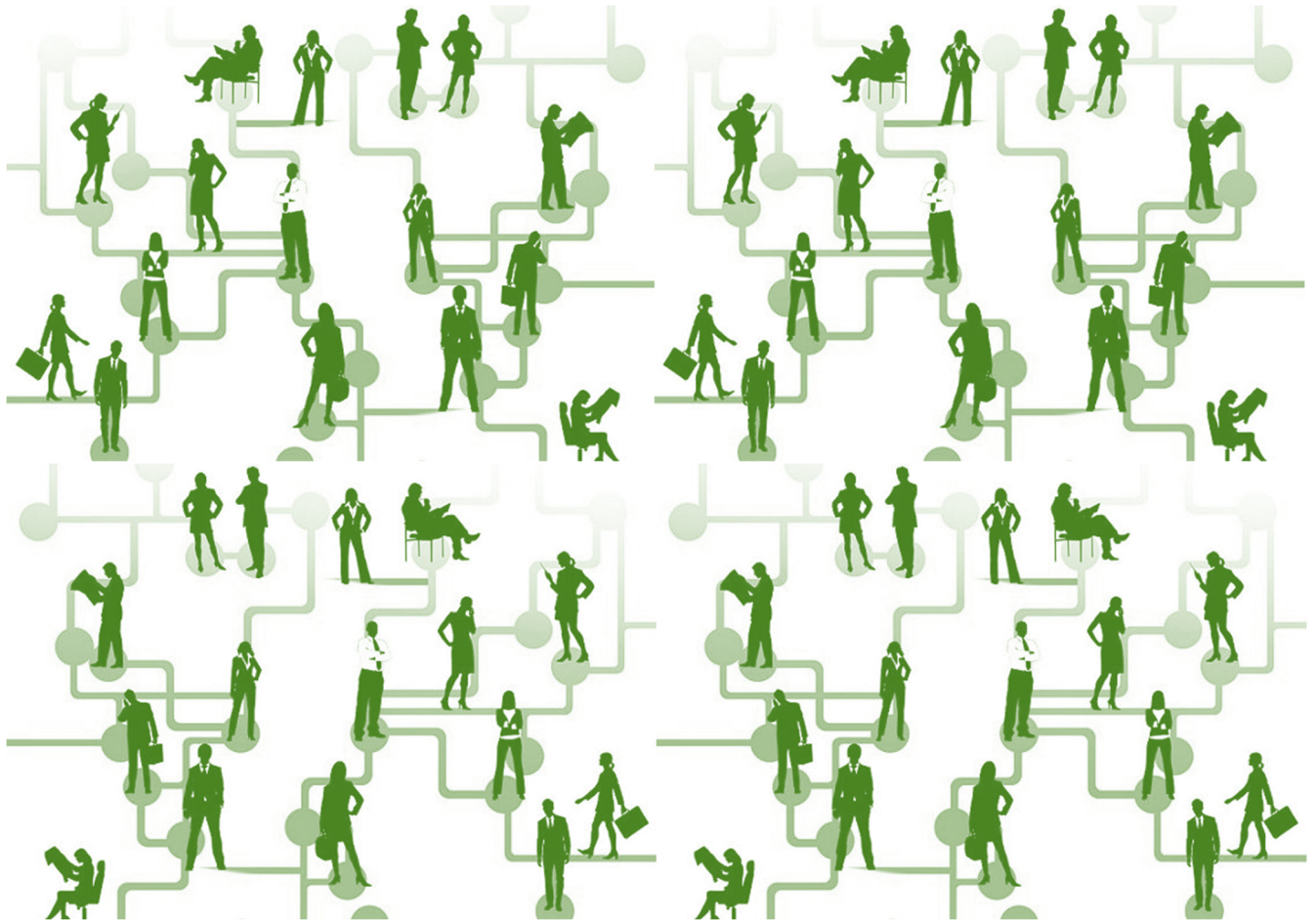
Desde los casos en que utilizamos una deducción general como en el caso de Alberto Kalach hasta los que nos resultan cercanos porque hemos participado en ellos, las implicaciones e influencias metodológicas se tejen junto con las epistemológicas y las teóricas para hacer todavía más complejo el trabajo de investigar sobre cómo se presentan todos los tipos de imágenes que nos aportaron las

diferentes perspectivas revisadas y otros aspectos que se hicieron evidentes tras todas estas consideraciones.

Entonces sería importante reconocer que teorizar sobre las imágenes o el diseño resulta problemático si no se hace explícito desde que enfoque, perspectiva, aproximación o hasta supuestos de los que se parte, lo que limitaría el alcance y tal vez la confiabilidad de esto, así como la situación que guarda todo esto respecto de lo que se intenta conocer.

Al final, por eso se sugiere que los modos de entender (condición epistemológica), los modos de construir teorías (condición teórica) o de contrastar con los hechos (condición metodológica), estarían influyendo en algún grado a las generalizaciones que hacemos de esta compleja relación que ahora tenemos acerca del lugar de las imágenes como red de relaciones en otras redes de producción como las que abarcan al diseño arquitectónico.

## 6. EL SISTEMA DE LAS IMÁGENES: UNA PROPUESTA PARA LA TEORIZACIÓN DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO





---

## 6.1. El sistema de las imágenes y su complejidad funcional en la actividad del diseño arquitectónico

---

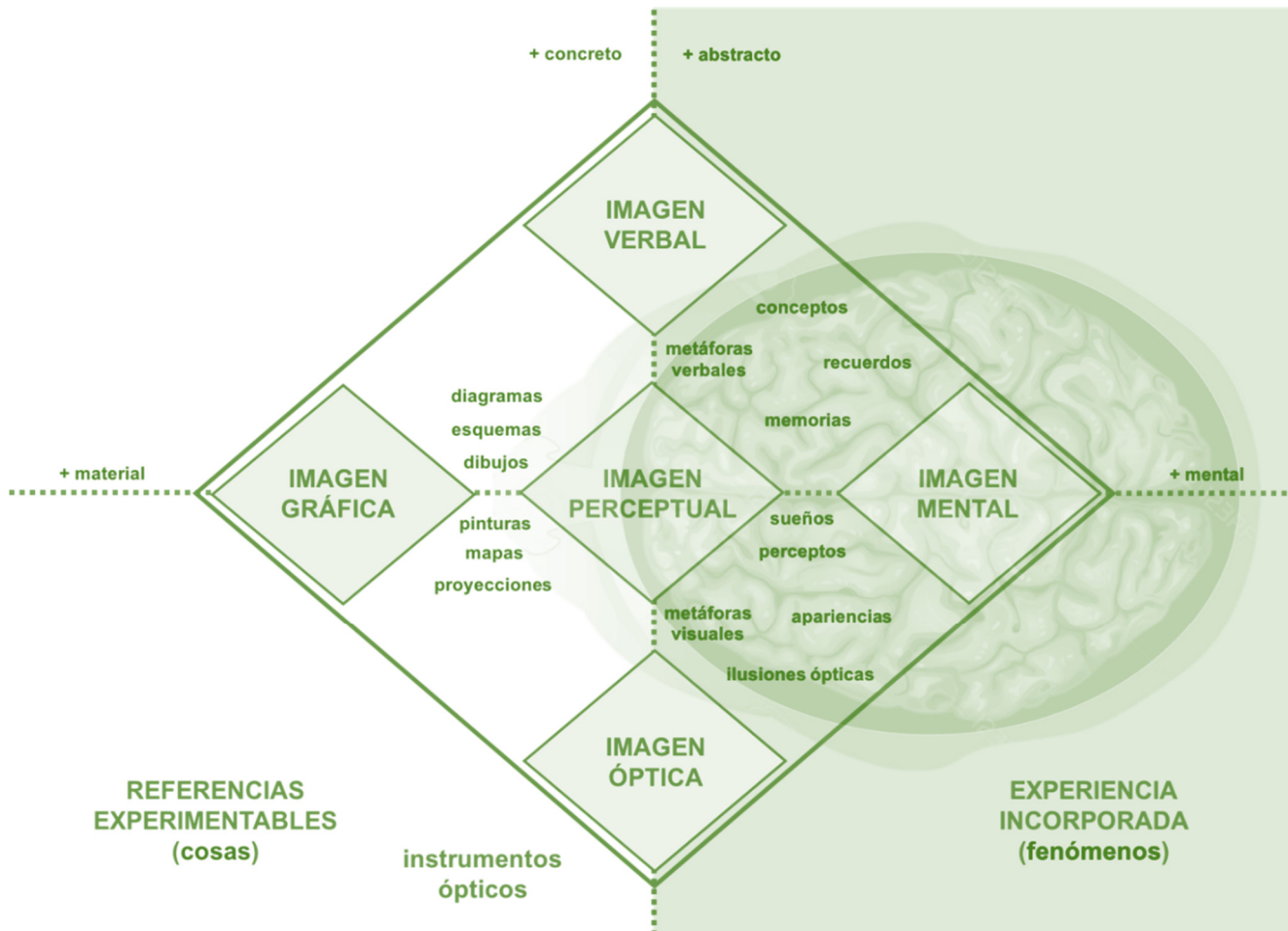
En este último capítulo se propone un entendimiento de las imágenes como sistema y el papel que este tiene para explicar su complejidad funcional en la actividad del diseño arquitectónico, con base las dos dimensiones de estudio revisadas y sus diferentes perspectivas (capítulo 2 y 3), el análisis de dos casos de estudio desde ellas (capítulo 4) y la crítica a la creencia de que el diseño se origina en el arquitecto-diseñador y que deposita en las ideas, dibujos y obras que se le atribuyen.

Esta propuesta se apoya en dos modelos que son posible gracias a este trabajo de investigación y que integran elementos, componentes y funciones básicas que he reconocido como condición de esta actividad y que podría contribuir con otras problemáticas que requieren de un marco de referencia más actualizado acerca de este asunto.

Un primer contexto para justificar por qué es importante reconsiderar a las imágenes como un sistema que soportaría una parte de la experiencia individual y de la interacción social en las dinámicas que alimentan a la actividad productiva del diseño arquitectónico es el de la integración de perspectivas en cada dimensión de estudio que se comentó anteriormente.

Desde la dimensión individual se reconoció que la perspectiva epistemológica, dualista, semiótica, institucional y factual implican una separación por sí solas desde diferentes posiciones de estudio acerca de las imágenes pero que requieren de una integración, tal como lo sugería Mitchell o Villafañe y Mínguez, pues “los planteamientos filosóficos y científicos se requieren mutuamente, pero sólo si no se confunden, si permanecen separados [tanto] sus preguntas y sus métodos” (Villoro, 2008, pág. 13).

De modo que la experiencia del arquitecto-diseñador representaría un nivel intraindividual de integración que aportaron los autores consultados desde la dimensión individual, mientras que la interacción social en la que sucede la actividad del diseño arquitectónico representaría un nivel interindividual que aportaron los autores pero sobre todo los casos analizados desde la dimensión social, como lo sugiere el psicólogo social Agustín Moñivas (Moñivas Lázaro, 1994, pág. 107).



**Ilustración 65.** La experiencia intraindividual de integración de imágenes (Elaboración propia con apoyo en los planteamientos de Hessen, Gomila, Magariños, Mitchell, Villafañe y Mínguez).

Este esquema (Ilustración 65), representa la integración intraindividual (zona gris) que está condicionada por el necesario contacto con el mundo material (zona blanca), y se establece desde la consideración de que el mundo mental humano llega a desarrollarse en el mundo material, y no es algo aparte.

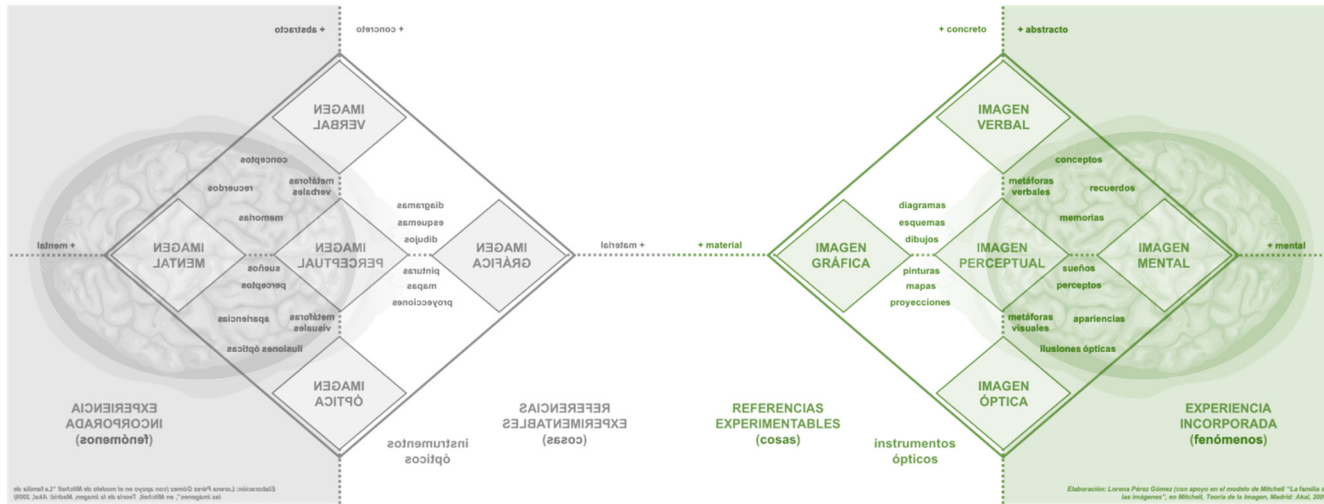
Con lo que se llega a un primer nivel de identificación de las que podemos llamar “imágenes experimentadas”, las cuales no surgen espontáneamente, sino que dependen de la condición cultural de cada sujeto, lo que nos lleva a plantear unas “imágenes culturalizadas” que las contienen (Ilustración 66).



**Ilustración 66. Imágenes experimentadas como parte de las imágenes culturalizadas en el nivel intraindividual (Elaboración propia).**

Pero este aislamiento es lo que limita el análisis sobre el caso 1 (Alberto Kalach), pues sólo considera un sujeto dentro de este nivel de experiencia y ya no alcanza el nivel interindividual ni la explicación de la condición cultural.





**Ilustración 67. La experiencia interindividual de integración de imágenes (Elaboración propia con apoyo en los planteamientos de Hessen, Gomila, Magariños, Mitchell, Villafañe y Mínguez).**

Si se avanza hacia el nivel interindividual (Ilustración 67), se presentan otras condiciones como las que agregaría el diálogo entre dos personas, el intercambio de otros signos que suceden en las conversaciones entre colaboradores o participantes de un momento de trabajo relativo al diseño arquitectónico o en las dinámicas de dos colegas intentando ponerse de acuerdo, como lo sugería Murphy acerca de la que llamaba “imaginación compartida” (Murphy, 2004).

Lo que nos coloca en una siguiente relación, la cual considera la condición cultural que permite la interacción, el intercambio social y sobre todo que reconoce la condición cultural que comparten dos sujetos en un contexto que permite su comunicación (Ilustración 68).



**Ilustración 68. Imágenes compartidas e imágenes acordadas como parte de las imágenes socializadas (Elaboración propia).**

Se propone identificar a las **imágenes experimentadas** como algo distinto pero inmerso en el universo cultural, lo cual hace notar que las **imágenes compartidas** son aquellas que tienen un soporte material (visual, auditivo, olfativo, gustativo o táctil) y que esto implica una condición de relación de los sujetos con esas cosas y que su significado les permite llegar a tener un entendimiento común, lo cual es posible a partir de unas **imágenes socializadas** que se valen del lenguaje, de los gestos o de otros sistemas semióticos, como lo sugiere la perspectiva semiótica y que son parte de nuestros acuerdos como cuando estamos discutiendo o avanzando ante una maqueta o un modelo arquitectónico.

Y luego, podemos multiplicar esta relación entre dos a más participantes (Ilustración 69), justo como se observó en la visita al caso 2 (Guillermo, Paco y María, incluida yo como observadora “externa”), lo cual hace más amplia la relación y la interacción, la cual puede incluir turnos para aportar información o señalar algo que requiere comprenderse en común o que se intenta sea así, a la que podemos llamar la experiencia multi individual.

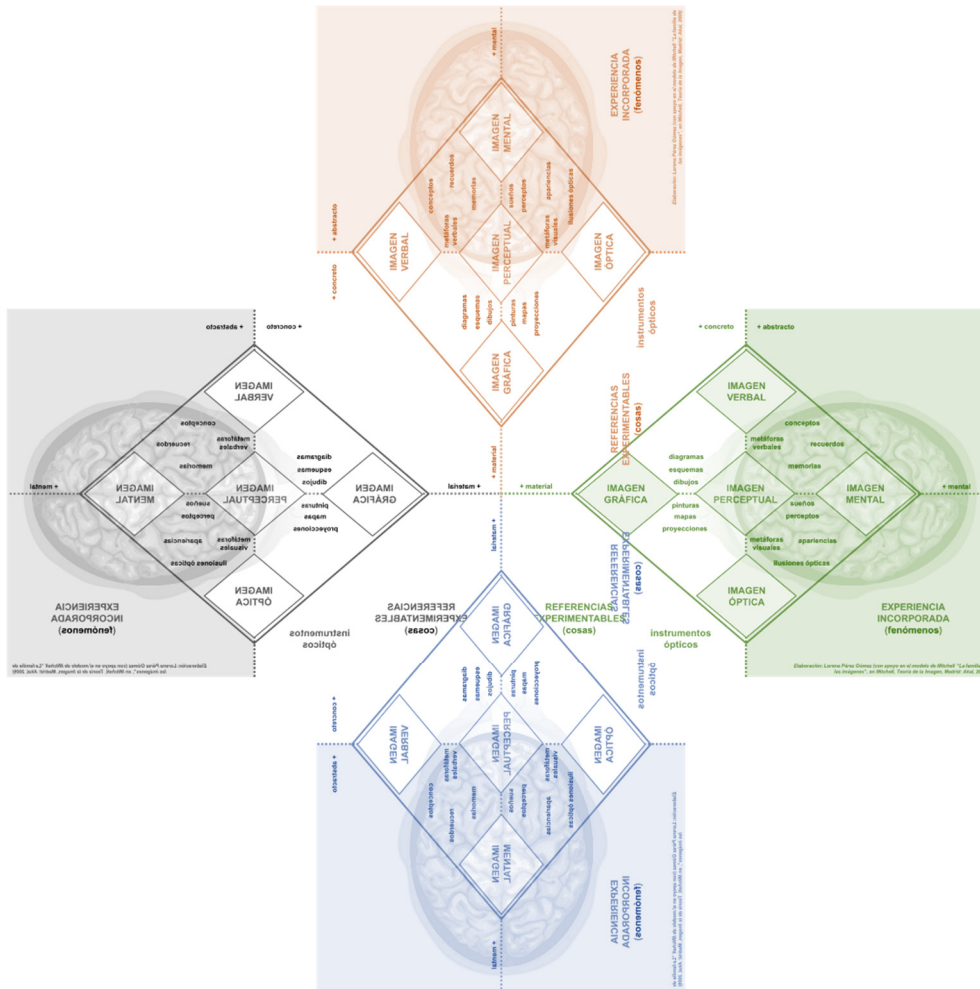


Ilustración 69. La experiencia multi individual de integración de imágenes (Elaboración propia con apoyo en los planteamientos de Hessen, Gomila, Magariños, Mitchell, Villafañe y Mínguez).

Si lo llevamos a una escala mayor se puede reconocer que la dimensión individual de imágenes experimentadas que cada sujeto tiene en su relación con el entorno o con otros sujetos que están en él y obviamente las actividades que van realizando, están contenidas en las **imágenes culturizadas** como le podemos llamar a este tipo que integra el entendimiento de este asunto.

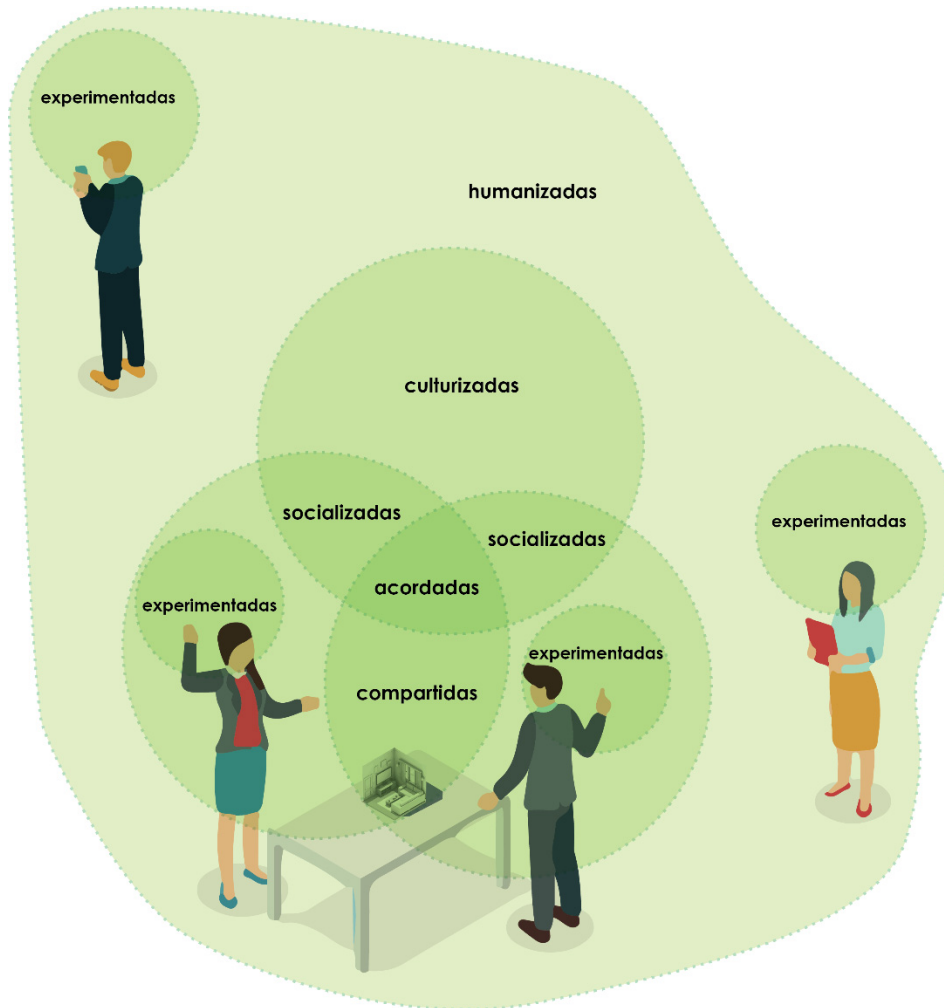
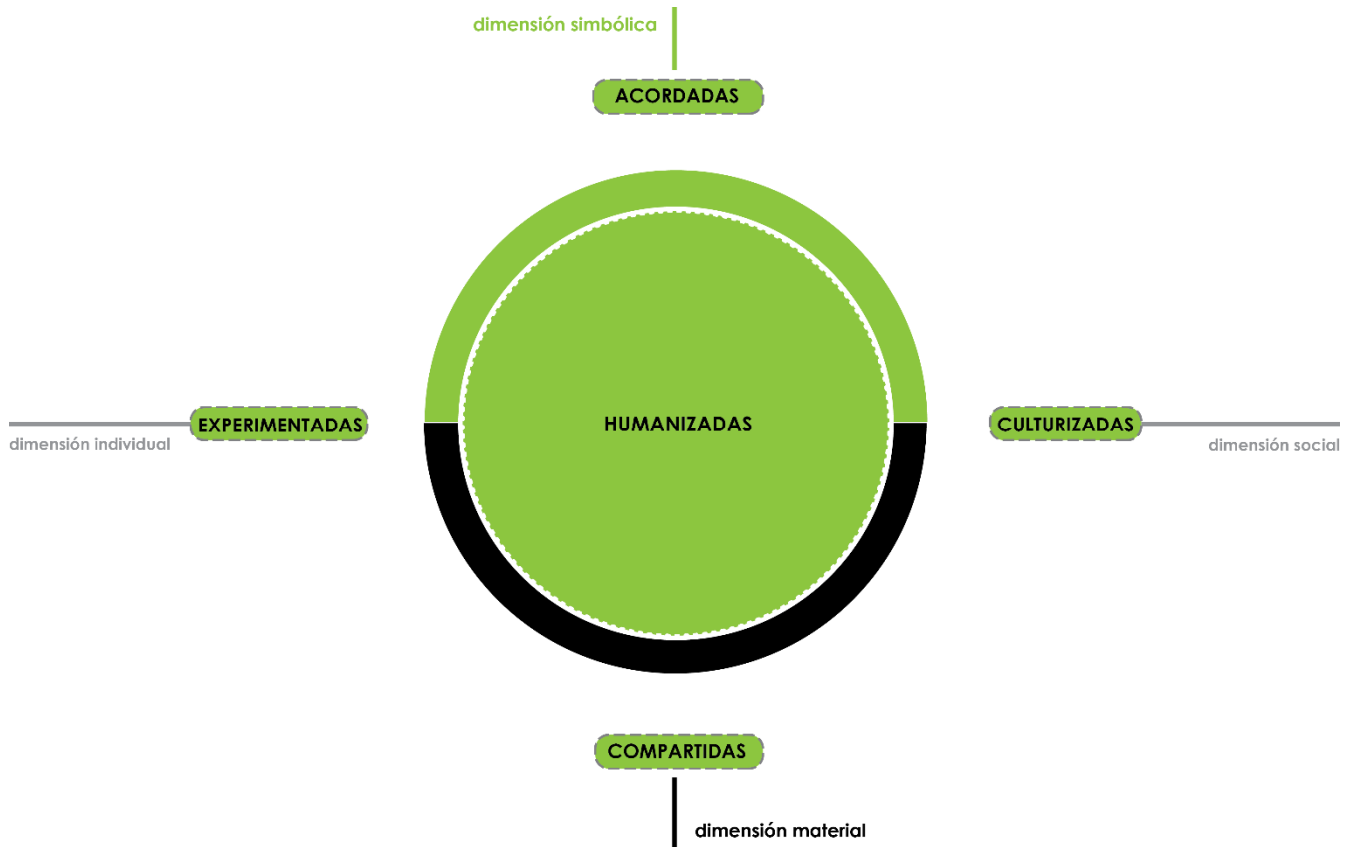


Ilustración 70. Tipología de la experiencia de imágenes integradas desde el nivel intraindividual, interindividual y multi individual (Elaboración propia con apoyo en la propuesta de Moñivas).

Por lo tanto, el sistema de las imágenes se justifica mediante un segundo contexto que implica reconocer la condición humana del nivel interindividual y multi individual como algo contenido en esta especie de "gelatina" que tiene zonas compartidas y que podemos organizar entre la dimensión material y la simbólica de la cultura, así como la dimensión individual y social de las relaciones que establecemos los sujetos en las sociedades y que nos llevan a participar productivamente.



**Ilustración 71. Tipología de las imágenes humanizadas con base en lo abordado en el trabajo de investigación (Elaboración propia).**

Y todo esto es parte de nuestra condición humana, por lo que habría que nuestra humanización es lo que nos permite experimentar los asuntos relativos a los campos de producción en los que nos desarrollamos y que esto es lo que posibilita entendernos, además de que podemos ampliar esa

oportunidad al entrar en contacto con otros grupos sociales, no sólo en nuestro trabajo sino en cualquier otro ámbito de esta condición

Esto nos hace proponer unas **imágenes humanizadas** como aquellas que pueden ayudar a teorizar sobre el diseño arquitectónico y que se encuentran cruzadas por estas cuatro dimensiones las cuales dependen unas de otras para llegar a lograrse como parte de nuestra experiencia en sociedad.

Todo esto es la base para plantear un modelo teórico de las imágenes como sistema pues tiene muchos componentes y elementos dentro de las dinámicas humanas.

### 6.1.1. El sistema de las imágenes: reconocimiento de las redes productivas que soportan la actividad del diseño arquitectónico.

---

Para integrar las diferentes dimensiones que condicionan a **las imágenes humanizadas** en sus distintos aspectos se propone un modelo integrado **como sistema** y tiene el objetivo de construir una representación de sus componentes y elementos, así como las relaciones que implica este complejo objeto de estudio para apoyar otras teorizaciones que aborden la actividad del diseño arquitectónico.

La palabra "sistema" proviene del griego *synhistanai*, que significa "poner junto" (Brandao, 2012, pág. 45), y que tiene acepciones como:

1. m. *Conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí.*
2. m. *Conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto (Real Academia Española, 2020).*

Siendo la segunda la que se considera en esta propuesta teórica con la cual se puede localizar a los distintos tipos de imágenes que aportaron las perspectivas revisadas, pero también para incluir los cinco tipos identificados como síntesis del avance que este trabajo tuvo.

Esto requiere de presentar los elementos y componentes que "enlazan" los diferentes tipos de imágenes como una condición de experiencia, pero también de producción del diseño arquitectónico al que podemos llamar "el sistema de las imágenes humanizadas", pues nos interesa plantearlas desde las dos justificaciones expuestas anteriormente y que engloba, como lo sugería Villafañe y Mínguez o Boehm, un "tejido" del universo icónico o imaginal, como lo llaman estos autores.

Para esto nos apoyamos en el enfoque de sistemas para poder pasar de un modo de representar la realidad por partes a un modo que las organiza en modelos más amplios y que son también partes de otras consideraciones mayores pues un sistema puede contener o ser parte de otros sistemas a otras escalas (menores o mayores).

Esto parte de la Teoría de Sistemas, propuesta por el biólogo y filósofo Ludwig Von Bertalanffy, quien relata en el libro *La teoría general de sistemas* (Von Bertalanffy, 1989), cómo desde la revolución industrial se hizo muy útil contar con este tipo de modelos porque facilitaron explicar muchos asuntos que no podían comprenderse como en siglos anteriores.

También comenta el autor que para mediados del siglo XX los avances tecnológicos y el avance de las ciencias y de los problemas de conocimiento en muchos ámbitos se beneficiaron de este enfoque permitiendo “combinar” asuntos que antes se describían de un modo sencillo o fragmentado (justo como se presentó el estudio de las imágenes a lo largo de su historia y hasta la actualidad).

Esto hizo florecer muchos campos de investigación sobre todo requeridos por las industrias, como por ejemplo la de tipo militar, pues comenta el autor:

*“La tecnología ha acabado pensando no ya en términos de máquinas sueltas sino de sistemas [...] Una máquina de vapor, un automóvil o un receptor de radio caían dentro de la competencia del ingeniero adiestrado en la respectiva especialidad. Pero cuando se trata de proyectiles o de vehículos espaciales, hay que armarlos usando componentes que proceden de tecnologías heterogéneas: mecánica, electrónica, química, etc.; empiezan a intervenir relaciones entre hombre y máquina, y salen al paso innumerables problemas financieros, económicos, sociales y políticos. O bien el tráfico aéreo, o incluso automóvil, no es sólo cosa del número de vehículos en funcionamiento, sino que son sistemas que hay que planear o disponer. Así vienen surgiendo innumerables problemas en la producción, el comercio y los armamentos” (Von Bertalanffy, 1989, pág. 2).*

Esto sugiere que también el sistema de las imágenes humanizadas son algo así como una tecnología avanzada en nuestra época pues si la consideramos integrada en sus diferentes aristas pues nos brinda la posibilidad de comprenderlas como redes que están presentes de modos muy complejos desde nuestra experiencia individual y hasta nuestro desarrollo humano, por lo que resulta condicional y necesario que se actualice su entendimiento así.

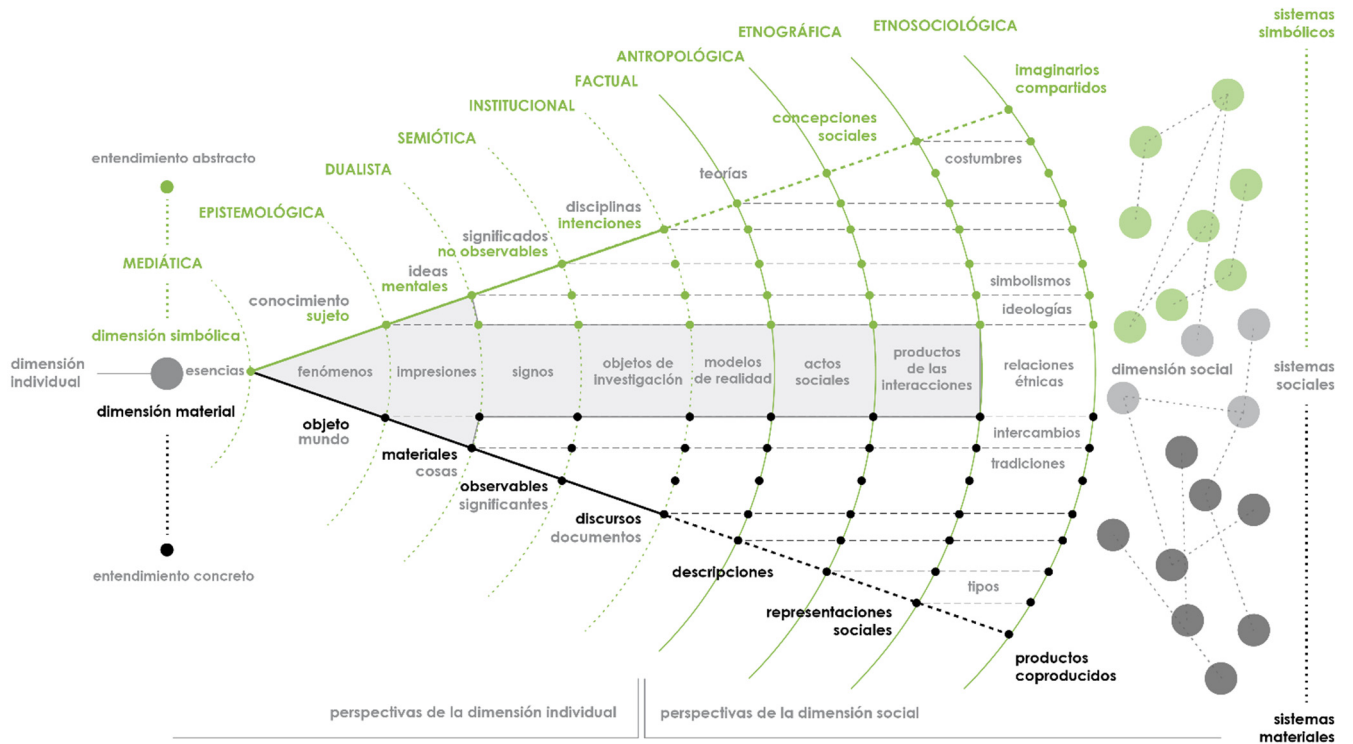
Además, esto no cancela la posibilidad de que cuando se estudia algún asunto particular de uno de los tipos de imágenes (de conciencia, impresiones o estímulos, mentales o materiales, signos

observables, verbales, mentales, perceptuales, ópticas o gráficas, experimentadas, compartidas, socializadas o culturizadas), se reconozcan redes particulares que pueden detallar cada una de ellas en relación con otras redes o sistemas que están más allá de este interés temático.

Esto es lo que lleva a plantear el modelo teórico que se expone a continuación.

### 6.1.1.1. El sistema de las imágenes humanizadas

La primera propuesta final del trabajo consiste en establecer un modelo de este sistema y reconocer que integra una parte importante de condiciones de la red individual y social que implica la experiencia y la producción que supone la actividad de diseño arquitectónico.



**Ilustración 72. El sistema de las imágenes humanizadas (Elaboración propia).**

Este modelo representa múltiples relaciones, siendo las más importantes las que incluyen: la dimensión material y la simbólica (de abajo hacia arriba y de color negro y verde respectivamente); la dimensión



social e individual (de derecha a izquierda); además de la relación entre sistemas materiales que hacen diversos a los productos (extremo inferior), sistemas simbólicos que hacen diversos a los significados (extremo superior) y sistemas sociales que hacen diversas las relaciones entre sujetos, significados y productos incluidos.

Lo que permite localizar cada una de las perspectivas revisadas y notar cómo algunas se acercan más a estudiar los sistemas materiales o simbólicos de la dimensión individual de la experiencia de algunos tipos de imágenes, mientras que otras se acercan a estudiar los que tienen más que ver con la dimensión social, así como sus diferentes objetos de estudio (representadas en palabras clave).

Cabe destacar que del lado izquierdo en la dimensión individual podríamos reconocer tanto aspectos materiales como simbólicos que “comprime” la perspectiva mediática en la creencia de que el arquitecto-individual controla, origina y otorga lo esencial a la práctica del diseño arquitectónico, al entenderlo como una cualidad que le deposita por voluntad propia, lo que implica obviar muchas de las relaciones de producción y condiciones que están ubicadas en otros puntos de este modelo-mapa.

Lo mismo ocurre con otras perspectivas y también con lo que permitió reconocer los análisis de casos que pueden ser entendidos dentro de esta red, la cual también integra dos aspectos que se pueden dividir de izquierda a derecha y que apoya otro autor de referencia (Gutiérrez Martínez, 2012):

- 1) El universo de las imágenes naturales o perspectivas que coinciden con el estudio desde la dimensión individual y donde se estudia a quien experimenta las imágenes artificiales (hacia el costado izquierdo).
- 2) El universo de las imágenes artificiales o perspectivas que coinciden con el estudio desde la dimensión social y que estudia las relaciones e interacciones que sucede entre sujetos (hacia el costado derecho).

Pero hay que decir que este modelo no abarca toda la producción humana, pues hay otros universos que podrían aportar otras redes que se conectarían y harían necesario contar con “capas” o *layers* para poder incluir aspectos que no han sido trabajados en esta investigación; lo que también considera que no todas las cosas materiales o fenómenos experimentados se limitan a estos elementos y componentes.

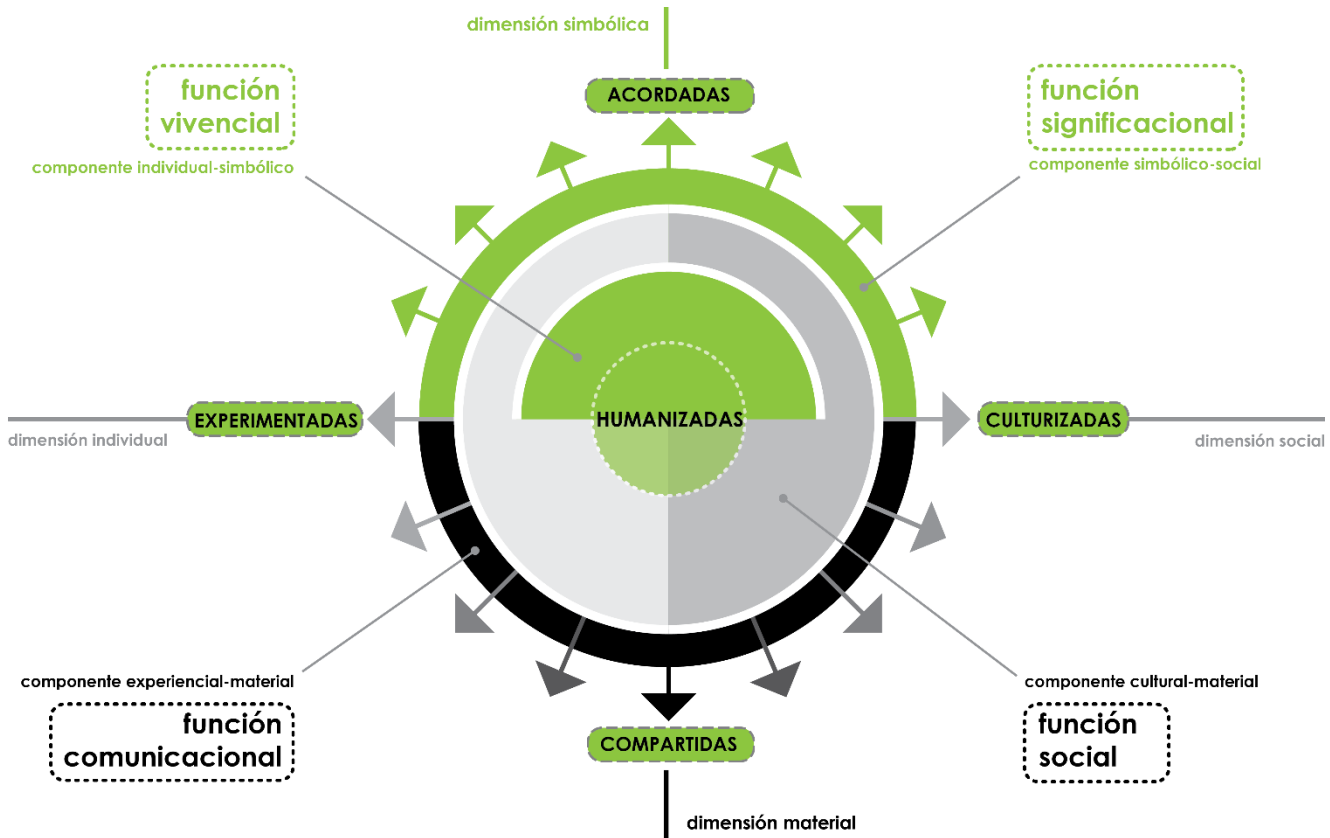
Y esto todavía se complica más cuando reconocemos desde la perspectiva etnosociológica que la diversidad productiva es una de las características de la situación temporal y espacial de los procesos donde participan los seres humanos (Gutiérrez, 2015), por lo que estudiar las dinámicas (en movimiento), hace pensar que necesitaremos modelos también dinámicos, pero por ahora es un acercamiento que deja abierta esa otra opción para futuros trabajos que se sumen a esta línea de investigación.

Y entonces, más que dejar sin definir a las imágenes lo que esto aporta es que se reconoce que sus definiciones pueden localizarse pues en lugar de llegar a una total habría que considerar cómo se integran dentro de estos modelos más amplios pues quizá corresponden con aproximaciones desde intereses y con alcances muy particulares.

#### **6.1.2. Funciones identificadas con el sistema de las imágenes humanizadas en la actividad de diseño arquitectónico**

---

La segunda propuesta final del trabajo es el planteamiento de las cuatro funciones identificadas que se relacionan con la tipología propuesta anteriormente (ver Ilustración 71), que ayudan a complementar la localización del primer modelo y señalan a qué campo de experiencia o producción soportan entre cuatro dimensiones (material, simbólica, social e individual).



**Ilustración 73. Las funciones de las imágenes como red que integra las dimensiones identificadas (Elaboración propia).**

Este segundo modelo presenta la tipología antes mencionada indicando los componentes de las cuatro funciones que se identificaron como condiciones de nuestra experiencia individual en las dinámicas de la dimensión social, así como entre los soportes o apoyos materiales y la carga simbólica que asociamos con todo esto, dividido en:

- 1) La función vivencial; condicionada por lo individual-simbólica, ligada a las otras tres y soportando las imágenes experimentadas por el arquitecto-diseñador y las imágenes acordadas que logra al interactuar con otros sujetos.
- 2) La función comunicacional; condicionada por el componente experiencial-material, ligada a las otras tres y soportando las imágenes experimentadas por el arquitecto-diseñador en

contacto con cosas que le apoyan y permiten contar con imágenes compartidas con los colegas o con otros actores con los que se realiza esta actividad social.

- 3) La función significacional; condicionada por el componente simbólico-social, ligada a las otras tres y soportando las imágenes acordadas y culturizadas, ya sea entre colegas o diferentes actores y que pueden ser comunes con otros grupos sociales o ser diferentes debido a la diversidad de concepciones de la actividad o la producción arquitectónica en general.
- 4) La función social; condicionada por el componente cultural-material, ligada a las otras tres y soportando las imágenes culturizadas y compartidas por el arquitecto-diseñador con los colegas o con otros actores que producen cosas similares o diferentes al participar en la diversidad cultural de esta actividad.

Cabe decir que estas funciones sugieren que la función vivencial quizá sea la que se confunda en la perspectiva mediática y la que se aproveche mejor para hablar del arquitecto-diseñador como un “creador” del que surge toda la actividad del diseño (incluso lo social, según se dice); pero es claro que al marcar la dependencia de todas las funciones entre ellas, podemos pensar que es una versión incompleta de las condiciones de acción, tanto material como simbólica y social en la que se lleva a cabo esta y otras actividades humanas.

Por lo tanto, seguir planteando a las imágenes como asuntos aislados nos colocaría de nuevo en una discusión que oculta esta relación en el sistema de las imágenes humanizadas la cual no es tan simple y que puede ayudar a explicar otros asuntos más allá de este acercamiento al campo de acción y de investigación del diseño arquitectónico.

Estas funciones también permiten ir ubicando diferentes acciones como las de dibujar, imaginar, recordar, idear, configurar y muchas otras que quizá vayan correspondiendo con alguna de estas funciones pero que no dejan de tener relación y condicionamiento por parte de las dimensiones indicadas y los componentes que se articulan en pares dentro de cada cuadrante del segundo modelo.

También llama la atención que hacia el costado derecho se reconoce la producción material y simbólica como diversa, pero habría que considerar que del lado izquierdo también es diversa la experiencia individual, pues los sujetos cuentan con un desarrollo que precisamente está condicionado por el otro extremo.

Además me hace pensar que una de las posibilidades desde estos modelos que apoyan la propuesta del sistema de las imágenes humanizadas considera que en un momento como el observado en el caso 2, al realizar la observación participante de lo que sucedía en un punto del desarrollo del proyecto que ese despacho tenía a su cargo, se están activando estas conexiones individuales, sociales, simbólicas y materiales en instantes permanentes lo cual hace muy difícil su estudio como una complejidad en tiempo real, que quizá haya que empezar a estudiar como los neurocientíficos con dispositivos que permitan registrar lo que está ocurriendo momento a momento.

Otro punto relevante del sistema de las imágenes humanizadas es el que comenta el filósofo y sociólogo Edgar Morin, cuando se refiere a la "interdependencia" en este tipo de consideraciones de la complejidad pues me sugirió que esta es la característica más evidente de estas cuatro funciones expuestas y que condicionan a las sociedades actuales para "construir" su mundo, tanto tangible como intangible.

Y, por último, debo mencionar que estos dos modelos me resultan apenas una puerta que se abre a conectar otros sistemas y otras condiciones que por ahora no he considerado o que quizá deban revisarse más a detalle entre cada uno de los componentes que integran estas problemáticas.

---

## 6.2. Reflexiones finales sobre las implicaciones del sistema de las imágenes humanizadas para la teorización de la actividad de diseño arquitectónico

---

Como cierre provisional ahora presento algunas de las reflexiones que me han permitido volver a conocer el asunto de las imágenes desde varias aproximaciones de estudio y que ahora comento en relación con mi trabajo profesional, académico y de investigación vinculado con el campo de conocimiento del diseño arquitectónico.

Uno de estos puntos se refiere a las diferentes versiones que se pueden construir acerca del diseño arquitectónico como lo evidenciaron las diferentes perspectivas relativas a las imágenes y que permitieron tejer el modelo presentado como "el sistema de las imágenes humanizadas" donde se representa otra versión que se suma a esta problemática de estudio.

Sin embargo, desde mi perspectiva sobresale un encuentro entre versiones que tratan sobre consideraciones individuales y otras sobre consideraciones sociales, lo cual se hizo más crítico al revisar la perspectiva etnosociológica, la cual recomienda situarnos para reconocer a qué tipo de versión se acercaría una y otra postura, en este caso teórica acerca de la actividad de diseño arquitectónico.

Estas diversas "versiones" teóricas podrían corresponder con la categorías de "representaciones sociales", que propone Agustín Moñivas, quien menciona que es importante:

*"hacer énfasis en la naturaleza social del pensamiento y en la importancia del pensamiento en la vida social [pues] los individuos no construyen el conocimiento con independencia de su contexto social" (Moñivas Lázaro, 1994, pág. 409).*

Estas "representaciones sociales", se integra desde dos condiciones que coinciden con la dimensión social e individual que hemos reconocido en el acercamiento a la diversidad de estudio de las imágenes, entre:

- a) "Forma de conocimiento";
- b) Y, "reconstrucción mental de la realidad" (Banchs, 1986, pág. 27).

Esto es, que implica un significado que se comparte socialmente y una experiencia que nos permite acceder al entendimiento de los asuntos que se tratan en las sociedades en las que participamos y que se complementan porque:

*"la forma de conocimiento del sentido común propio a las sociedades modernas bombardeadas constantemente de información a través de los medios de masas [...] siguen una lógica propia diferente, pero inferior a la lógica científica y se expresan en el lenguaje cotidiano propio de cada grupo social. En sus contenidos encontramos sin dificultad la expresión de valores, actitudes, creencias y opiniones cuya sustancia es regulada por las normas sociales de cada colectividad. Al abordarlas [...] nos resultan de gran utilidad para comprender los significados, símbolos y formas de interpretación que los seres humanos utilizan en el manejo de los objetos que pueblan su realidad inmediata. Deben ser estudiadas en sí mismas [...] y, al hacerlo [...] podemos proveer los comportamientos de los grupos frente a los objetos estudiados" (Concepto de "representaciones sociales". Análisis comparativo, 1986, pág. 39).*

Esto importa porque el modelo presentado hace notar dónde se está localizando el entendimiento diverso de la actividad del diseño, entre representaciones que podrían deberse a compartir modos culturizados de representarla o hasta de los objetos de investigación (como lo notábamos con el asunto de las imágenes), advirtiéndonos que quizá es necesario aclarar esa posición desde la cual se teoriza

y los contextos que dan sentido a la variedad de creencias, saberes y conocimientos sobre ellos que se presentan, lo cual me sugiere también que estamos ante su diversidad nocional, teórica y práctica.

Por todo esto considero que el sistema de las imágenes humanizadas proporciona una perspectiva diferentes para acercarnos a plantear problemáticas relativas a la actividad de diseño en el ámbito arquitectónico o para organizar desde qué posiciones se están conformando.

Para dar un ejemplo de esta diversidad nocional, teórica o práctica podemos tomar el término "plano arquitectónico", el cual implica representaciones sociales que varían de sujeto a sujeto pero que al mismo tiempo compartimos en algunos de sus significados, como lo refieren las "imágenes experimentadas" y las "imágenes culturizadas" de esos objetos muy familiares para nosotros en el ámbito arquitectónico.

Si le preguntamos a una persona si un dibujo cualquiera es un "plano arquitectónico", quizá coincida o difiera de lo que nosotros llamamos así, pero lo interesante es que compartimos algunas imágenes que podemos experimentar con este nombre y con referencias del pasado con otros dibujos pero al momento de ponernos de acuerdo sobre si es o no tal cosa, podríamos entrar a la parte de la socialización de esas representaciones sociales que pueden ayudarnos a tener un entendimiento compartido y que es lo que pone una muestra de estas dinámicas que no dependen sólo de lo que está impreso sobre el papel, sino también de la red de significados que ponemos en juego al dialogar o al participar de diferentes actos que podrían flexibilizar o modificar nuestras concepciones culturales. Otro aspecto interesante es que, si las representaciones sociales parten de diferentes "lógicas", como las llama este autor, sería posible considerar las hay académicas, profesionales, coloquiales, mediáticas, etcétera, lo que reconocería que surgen desde alguna condición que tiene como base a un grupo social que las produce, que las promueve y que pueden hacerlas circular para favorecer unos modos de entendimiento que apoyan diferentes propósitos.

Entonces resultaría relevante notar sus diferencias para situarlas en relación con la investigación del propio diseño arquitectónico, pues intuyo que no sólo afecta al objeto de estudio, sino a los mismos saberes con los que contamos hoy para avanzar en nuestro campo de acción y de conocimiento.

Y, al intentar investigar sobre la actividad del diseño arquitectónico, se abren varias posibilidades desde esta categoría en juego, como son las siguientes:

#### REPRESENTACIONES SOCIALES DE LOS ARQUITECTOS-DISEÑADORES

- Acerca de la persona o un grupo de personas que se dedican a esto.
- Acerca de su papel en la actividad
- Acerca de su papel estudiando la actividad
- Acerca de su papel valorando la actividad.
- Acerca de los "autores".
- Acerca de los "despachos" o las "empresas de diseño".
- Acerca de los valores de los sujetos o los colectivos o las empresas.

#### REPRESENTACIONES SOCIALES DE LA ACTIVIDAD

- Desde una posición "interna" o "externa".
- Desde una posición jerárquica (como en los roles o responsabilidades que asume).
- Desde sus versiones teóricas.
- Desde sus versiones prácticas.
- Acerca de las experiencias.

#### REPRESENTACIONES SOCIALES DE LOS PRODUCTOS DE LA ACTIVIDAD

- Acerca de las "ideas".
- Acerca de los "dibujos".
- Acerca de "las obras".
- Acerca de "las maquetas".
- Acerca de los "modelos 3D".
- Acerca de los valores de la actividad (creatividad, originalidad, etcétera).

#### REPRESENTACIONES SOCIALES DE LOS PROPÓSITOS DE LA ACTIVIDAD

- Acerca de la sustentabilidad.
- Acerca de la utilidad.
- Acerca de la eficiencia.
- Acerca de la habitabilidad.

Y todo esto también puede ser la base de esas nociones que marcan la cultura alrededor de esto y que quizá es importante reconocer por parte de quien investiga sobre este asunto, pero que no resulta tan fácil distanciarse (como me pareció en mi acercamiento al caso 2), debido a que se comparte mucho de esta carga cultural desde la formación académica y con el desarrollo profesional.



Por eso la categoría de “representaciones sociales” me parece útil para **situar las posiciones de producción de las teorizaciones del diseño**, al considerar el lugar donde se da “el modo colectivo de ver, la manera convencional de interpretar y dar a conocer la realidad” (Calderón Sánchez, 2009, pág. 17).

Por otro lado, se piensa que habría muchas otras redes que representarían a diferentes prácticas humanas, pero por ahora interesa mostrar cómo esto aporta al reconocimiento del diseño arquitectónico, siendo uno de ellos el problema de pensar en el ámbito arquitectónico en un “sistema del diseño”, el cual sería la condición para ejercer esta práctica y quizá no un producto de este.

En el caso del ámbito arquitectónico, sugiere teorizar sobre el sistema de producción de edificios el cual sería sólo una parte pequeña del sistema de producciones humanas, lo que nos coloca en la exigencia de dejar de pensar en los dibujos del arquitecto o sus ideas o sus obras, pues este modo de referirnos a ellos sería conservar esa noción clásica de las primeras producciones industriales.

O también abrir la posibilidad sistemas que producen el trabajo del diseñador en contraste con seguir pensando en que es el diseñador quien produce las ideas, los gráficos o los edificios. Esto parece una reflexión trascendente a partir del paradigma de sistemas, no sólo para llamarlas “sistema de las imágenes humanizadas”, sino también pensar en que es un sistema de cultura de diversos tipos de imágenes en el cual está inmerso el aspirante a diseñador o el diseñador mismo.

Y qué decir del “sistema de producción de los edificios” que quizá hoy en día es el que requiere que haya diseñadores y no al revés, como estamos acostumbrados a creer desde nuestra formación escolar, pero que puede ser una representación social que ocurre también en otros campos de acción.

Mucho por seguir indagando y organizando desde estos avances.

## APOYO DOCUMENTAL

Aguilera González, A., & Ayllón Ortiz, J. A. (2014). *Alberto Pérez-Gómez. De la educación en Arquitectura*. México: Departamento de Arquitectura-UIA; Facultad de Arquitectura-UNAM.

Ahmed, A., Bonnardel, N., & Coté, P. (2011). The impact of design media on cognitive load during architectural ideation process. *Proceedings of the 8th ACM conference on Creativity and cognition (C&C '11)*, 375-376.

Allier, H., & Pérez Gómez, L. (2015). "Las condiciones del diseño como campo de conocimiento". *Seminario del campo de conocimiento del diseño arquitectónico*. Ciudad de México: Posgrado, UNAM.

Álvarez-Gayou Jurgenson, J. L. (2011). *Cómo hacer investigación cualitativa. Fundamentos y metodología*. Barcelona: Paidós.

ArchDaily. (2019). *ArchDaily. El sitio web de arquitectura más leído en español*. Obtenido de ArchDaily: <https://www.archdaily.com>

Ashwin, C. (1981). Pestalozzi and the origins of pedagogical drawing. *British Journal of Educational Studies*, 29(2), 138-151.

Ashwin, C. (1984). Drawing, Design and Semiotics. *Design Issues*, 1(2), 42-52.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. (A. López Ruiz, Trad.) Barcelona: Paidós.

Baltierra Magaña, A. (2011). *La construcción mediática de lo arquitectónico. Análisis de los mecanismos de mistificación arquitectónica en los medios masivos de comunicación*. México: DEPFA-Facultad de Arquitectura, UNAM.

Baltierra Magaña, A. (2021). Una aproximación a la actividad del diseño arquitectónico como parte del fenómeno del habitar humano. *XVI Seminario permanente "La experiencia del habitar, la producción de lo humano y el diseño arquitectónico"* (pág. 14). CDMX: Facultad de Arquitectura, UNAM.

- Banchs, M. A. (1986). Concepto de "representaciones sociales". Análisis comparativo. *Revista Costarricense de Psicología*(8-9), 27-40.
- Barelkowski, R. (2010). Verbal Thinking in the Design Process: Internal and External Communication of Architectural Creation. *Design Principles and Practices: An International Journal*, 4(5), 127-138.
- Bashier, F. (2014). Reflections on architectural design education: The return of rationalism in the studio. *Frontiers of Architectural Research*, 3(4), 424-430.
- Bateman, J. A. (2014). *Text and Image. A critical introduction to the visual / verbal divide*. London: Routledge.
- Belluccia, R. (2007). *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños* (1a. edición ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Berger, J. (2010). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Boehm, G. (2017). *Cómo generan sentido las imágenes: el poder de mostrar*. (L. Baez Rubí, Trad.) CDMX: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM.
- Bossero, V., Frigerio, M. C., Peñalva, S. H., Rodio, S. M., & Souto, R. O. (2008). *La enseñanza de lo proyectual. Una didáctica centrada en el sujeto*. Buenos Aires: Nobuko.
- Brandao, G. (2012). Acerca del concepto de sistema: Desde la observación de la totalidad hasta la totalidad de la observación. *Revista Mad. Revista del Magíster en Análisis Sistemico Aplicado a la Sociedad*, 44-53.
- Brea, J. L. (Ed.). (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (Primera edición ed.). Madrid: Akal.
- Broadbent, G., & Ward, A. (1973). *Metodología del diseño arquitectónico*. (A. Persoff, J. Planas, J. Sust, & D. Ubera, Trads.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Bucciarelli, L. L. (julio de 1988). An ethnographic perspective on engineering design. *Design Studies*, 9(3), 159-168.

- Buchanan, R. (2001). Design Research and the New Learning. *Design Issues*, 17(4), 3-23.
- Burgos, C. E. (diciembre de 2013). La condición cognitiva esencial del diseño arquitectónico: morfología y dinámica del proceso y la acción proyectual. *ADNea Revista de Arquitectura y Diseño del nordeste argentino*, 1(1), 53-62.
- Burgos, C. E. (noviembre de 2016). Teoría del diseño: categorías y enfoques epistémicos para una nueva imagen de la disciplina. *Revista PENSUM*, 2, 25-40.
- Calderón Sánchez, H. (2009). *Introducción al conocimiento de la imagen* (Primera edición ed.). México: Siglo XXI.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Chaves, N. (agosto de 2011). *Arquitectura y diseño: fronteras y solapamientos*. Recuperado el 25 de abril de 2014, de Archivo de Norberto Chaves: [http://www.norbertochaves.com/articulos/texto/arquitectura\\_y\\_diseno\\_fronteras\\_y\\_solapamientos](http://www.norbertochaves.com/articulos/texto/arquitectura_y_diseno_fronteras_y_solapamientos)
- Chaves, N. (2017). El diseño: disciplina "vacía". *Relecturas del Diseño* (pág. 1). Buenos Aires: Campus Foro Alfa.
- Ching, F. D. (1993). *Arquitectura: forma, espacio y orden*. México: Gustavo Gili.
- Chuk, B. (2005). *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko.
- Comi, A., & Whyte, J. (2017). Future making and visual artefacts: An ethnographic study of a design project. *Organization Studies*, 1-29. doi:10.1177/0170840617717094
- Costa, E., Lucas Soares, A., & Pinho de Sousa, J. (2017). Institutional networks for supporting internationalisation of SMEs: The case of industrial business associations. *Journal of Business & Industrial Marketing*, 32(8), 1182-1202.
- Costa, J. (2008). *La forma de las ideas. Cómo piensa la mente. Estrategias de la imaginación creativa*. Barcelona: IED-Universidad San Jorge-Universitat Jaume I.

- Cravino, A. (s.f.). Enseñanza del diseño. Las estrategias inductivas, deductivas y abductivas. Una aproximación histórica. *Borrador*. Buenos Aires, Argentina: Universidad de Palermo.
- Creswell, J. W. (2007). *Qualitative inquiry and research design. Choosing among five approaches*. California: Sage Publications Inc.
- Cruz González Franco, L., & Aguilera González, A. (2013). *Los dibujos del Taller de Augusto H. Álvarez*. México: Departamento de Arquitectura, UIA-Facultad de Arquitectura, UNAM.
- Díaz, J. L. (septiembre de 1991). Los problemas del problema mente-cuerpo. *Omnia*, 7(24). Recuperado el 14 de abril de 2019, de <http://www.posgrado.unam.mx/sites/default/files/2016/05/2404.pdf>
- Dondis, D. A. (2002). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Elkins, J., & Naef, M. (2011). *What is an image?* State College: The Pennsylvania State University Press.
- Etulain, M. (18 de mayo de 2019). *Ambientes de Arquitectura: cómo trabajan los arquitectos argentinos en sus estudios, por Bisman Ediciones*. Obtenido de ArchDaily. El sitio web de arquitectura más leído en español: <https://www.archdaily.mx/mx/916835/ambientes-de-arquitectura-como-trabajan-los-arquitectos-argentinos-en-sus-estudios-por-bisman-ediciones>
- Flavell, J. H. (1993). *El desarrollo cognitivo*. (M. J. Pozo, & J. I. Pozo, Trads.) Madrid, España: Visor Distribuciones.
- Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Fraser, I., & Henmi, R. (1994). *Envisioning Architecture. An Analysis of Drawing*. New York: International Thomson Publishing, Inc.
- García Landa, L., & Rodríguez Lázaro (coords.), A. L. (2014). *Las metodologías de investigación en Lingüística Aplicada*. México: UNAM-Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras.
- García Varas, A. (2010). Ideas e imágenes: un estudio de la teoría de las ideas abstractas en Hume. *Revista de Filosofía*, 66, 93-106.

- Goldschmidt, G. (2007). To see eye to eye: the role of visual representations in building shared mental models in design teams. *CoDesign - International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, 3(1), 43-50.
- Gombrich, E. (1997). *Gombrich Esencial*. (R. Woodfield, Ed.) Madrid, España: Debate.
- Gomila Benejam, A. (1996). La teoría de las ideas de Descartes. *Teorema*, XVI(1), 47-69.
- González Ochoa, C. (2007). *El significado del diseño y la construcción del entorno*. México: Designio.
- Grebe Vicuña, M. E. (1990). Etnomodelos: Una propuesta metodológica para la comprensión etnográfica. *Revista de Sociología*(5), 105-114.
- Gregotti, V. (1972). *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Guber, R. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gunn, W., Otto, T., & Smith, R. C. (2013). *Design Anthropology. Theory and Practice*. New York: Bloomsbury.
- Gutiérrez Aldás, A. P. (2015). *El desarrollo del pensamiento nocional en el aprendizaje significativo*. Ambato: Universidad Técnica de Ambato-Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación.
- Gutiérrez Martínez, L. D. (2012). *Apuntes Artificiales. Sobre la visualidad en el arte, el diseño y la comunicación*. León: PROCESBAC-Universidad Iberoamericana León.
- Gutiérrez, D. (2015). El enfoque de la Etnosociología en las ciencias sociales. En F. González, J. Niño, & A. Osorio, *Investigación científica y sociedad. De la construcción del objeto de estudio a la complejidad interdisciplinaria de la ciencia* (págs. 185-242). Toluca: UAEM.
- Halliday, M., & Matthiessen (ed.), C. (2014). *Halliday's Introduction to Functional Grammar* (4th edition ed.). New York: Routledge.
- Herrera Bustos, C. M. (2004). *Dibujo arquitectónico producción, exploración y pregunta : bases teóricas para la enseñanza del dibujo arquitectónico*. México, D.F.: DEP-FA, UNAM.
- Hessen, J. (1989). *Teoría del conocimiento*. México: Espasa-Calpe Mexicana, S. A.

- Hierro Gómez, M., & Baltierra Magaña, A. (2014). *Acerca de las lógicas proyectuales*. DF: DGAPA-Facultad de Arquitectura, UNAM.
- Hockney, D., & Gayford, M. (2018). *Una historia de las imágenes*. Barcelona: Blume.
- Jewitt, C., Bezemer, J., & O'Halloran, K. (2016). *Introducing Multimodality*. New York: Routledge.
- Kabsch, H. (2009). CORBU EL ARQUI 2. *Kavel70's Blog*. Kavel, Tapachula, Chiapas, México. Recuperado el 15 de noviembre de 2013, de <https://kavel70.wordpress.com/2009/10/07/corbu-el-arqui-2/>
- Kalach, A. (2019). *TAX - Taller de Arquitectura X / Alberto Kalach*. Recuperado el 22 de noviembre de 2019, de <https://www.kalach.com>
- Kazmierczak, E. (2003). Design as Meaning Making: From Making Things to the Design of Thinking. *Design Issues*, 19(2 (spring)), 45-59.
- Ketokivi, M., & Choi, T. (2014). Renaissance of case research as a scientific method. *Journal of Operations Management*, 32(5), 232-240.
- Kind, A. (2016). *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*. New York: Routledge.
- Knoblauch, H., & Schnettler, B. (2012). Videography: analysing video data as a 'focused' ethnographic and hermeneutical exercise. *Qualitative Research*, 12(3), 334-356.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse: The modes and media of contemporary communication*. London: Hodder Arnold Publication.
- Lloyd, P., & Deasley, P. (1998). Ethnographic description of design networks. *Automation in Construction*, 2(7), 101-110.
- Lockard, W. K. (1982). *Design Drawing*. Tucson, E. E. U. U.: Pepper Publishing.
- Lockard, W. K. (2001). *Design Drawing. 2000 Edition*. New York, USA: W.W. Norton & Company.
- Magariños de Morentin, J. (2001). La(s) semiótica(s) de la imagen visual. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*(17), 295-320.

- Martín Arias, L. (2016). ¿Qué queremos decir cuando decimos "imagen"? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 16(56), 137-155.
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Madrid: AKAL.
- May, J. (2019). *Signal. Image. Architecture. (Everything is already an image)*. New York: Columbia University Press.
- Mitchell, W. J. (1984). What is an image? *New Literary History*, 15(3), 503-537.
- Mitchell, W. J. (1987). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal.
- Moñivas Lázaro, A. (1994). Epistemología y representaciones sociales: concepto y teoría. *Revista de Psicología General y Aplicada*, 47(4), 409-419.
- Morton, J. (2006). The integration of images into architecture presentations: A semiotic analysis. *Art, Design & Communication in Higher Education*, 5(1), 21-37.
- Murphy, K. M. (2004). Imagination as joint activity: The case of architectural interaction. *Mind, Culture and Activity*, 11(4), 267-278.
- Murphy, K. M. (2016). Design and Anthropology. *Annual Review of Anthropology*(45), 433-449.
- Nerdinger, W. (2004). *Dinner for Architects. A collection of napkin sketches*. London: W.W. Norton & Company.
- Ocampo Ramírez, G. I. (julio de 2017). *Una historia acerca de una historia*. Recuperado el 8 de diciembre de 2017, de Festival Internacional de la Imagen / Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología: [http://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2017/07/Gloria\\_Ocampo\\_Ramirez.pdf](http://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2017/07/Gloria_Ocampo_Ramirez.pdf)
- Önal, G. K., & Turgut, H. (2017). Cultural schema and design activity in an architectural design studio. *Frontiers of Architectural Research*(6), 183-203.
- Padrón Guillén, J. (Julio-Diciembre de 2001). La estructura y los procesos de investigación. *Revista Educación y Ciencias Humanas*, IX(17), 33-54.



- Palipane, K. (february de 2017). Interrogating place: A socio-sensory approach. *Cities People Places: An International Journal on Urban Environments*, 2(1), 55-69.
- Peirce, C. S. (1987). *Obra Lógico-Semiótica*. Madrid: Taurus.
- Pérez Gómez, L. (2014). *Reflexiones sobre la experiencia y el diseño arquitectónico*. México: DEP-Facultad de Arquitectura, UNAM.
- Pérez Gómez, L. (2015). *El contenido proyectual que implican los dibujos en la comunicación del diseño arquitectónico*. México: Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, UNAM.
- Pérez Gómez, L. (2015). *Una perspectiva transdisciplinar del carácter sistémico y multimodal de la producción gráfica en el diseño arquitectónico. Caso de estudio: el SKETCH en Los dibujos del taller de Augusto H. Álvarez*. México: Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, UNAM.
- Pérez Gómez, L. (2017). *Aproximación al conocimiento de las imágenes en el ámbito arquitectónico. Una teorización de su complejidad funcional para el diseño*. México: Programa de Maestría y Doctorado en Arquitectura, UNAM.
- Pérez Gómez, M. L. (2015). *Ensayo para ingreso al curso propedéutico del Doctorado en Arquitectura 2016-1*. Ciudad de México: Unidad de Posgrado, UNAM.
- Polatoglu, C., & Mujdem Vural, S. (2012). As an Educational Tool the Importance of Informal Studies/Studios in Architectural Design Education; Case of Walking Istanbul 1&2. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 47, 480-484.
- Radford, L. (2006). Elementos de una teoría cultural de la objetivación. *Revista Latinoamericana de Investigación en Matemática Educativa RELIME*, 9(1), 103-129.
- Ramírez, J. L. (abril de 1997). La teoría del diseño y el diseño de la teoría. *Revista Astrágalo*(6), 39-52.
- Real Academia Española. (2020). *Diccionario de la lengua española*, 23.4. Recuperado el 5 de diciembre de 2018, de Real Academia Española: <https://dle.rae.es>
- Rodríguez Pulido, A. (1999). *El Dibujo en la enseñanza de la Arquitectura. Las escuelas de arquitectura en México*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, Madrid.

- Rodríguez, R. (mayo-diciembre de 2005). Abducción en el contexto del descubrimiento científico. *Revista Filosofía*, XLIII(109-110), 87-97.
- Sainz, J. (1990). *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Madrid: Nerea.
- Sánchez Puentes, R. (julio-septiembre de 1993). Didáctica de la problematización en el campo científico de la educación. *Perfiles Educativos*(61), 64-78.
- Sánchez Vázquez, A. (2011). *Filosofía de la praxis*. México: Siglo XXI.
- Scheer, D. R. (2014). *The death of drawing. Architecture in the age of simulation*. London: Routledge.
- Schmelkes, C. (2005). *Manual para la presentación de anteproyectos e informes de investigación*. México: Oxford University Press.
- Shroyer, K., Lovins, T., Turns, J., Cardella, M., & Atman, C. (2018). Timescales and ideospace: An examination of idea generation in design practice. *Design Studies*, 57, 9-36.
- Tello, C. (2011). El objeto de estudio en ciencias sociales: entre la pregunta y la hipótesis. *Cinta de Moebio*(42), 225-242. Recuperado el 14 de abril de 2019, de <http://www.moebio.uchile.cl/42/tello.html>
- Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.
- Villafañe, J., & Mínguez, N. (2002). *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.
- Villamizar, Y. R. (2019). Imagen técnica y experiencia antropológica. *REA-Revista Euroamericana de Antropología*(8), 93-103.
- Villoro, L. (2008). *Creer, saber, conocer*. México: Siglo XXI.
- Von Bertalanffy, L. (1989). *Teoría General de los Sistemas. Fundamentos, desarrollo, aplicaciones*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Zamora Águila, F. (2007). *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación* (Primera edición ed.). México: UNAM-ENAP.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas. Entornos arquitectónicos-Las cosas a mi alrededor*. Barcelona: Gustavo Gili.

Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra.

## ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Del estudio general al estudio particular de las imágenes en la literatura inicialmente revisada (Elaboración propia).....	32
Ilustración 2. Relación general entre el objeto y el sujeto en el problema del conocimiento humano. Elaboración propia sobre el texto de Hessen, 1989 y el comic de Kabsch, 2009.....	46
Ilustración 3. Solución fenomenológica del conocimiento en el sujeto que aprehende al objeto. Elaboración propia sobre el texto de Hessen y el comic de Kabsch, 2009.....	47
Ilustración 4. Las imágenes del arquitecto como mediadoras de su conocimiento sobre las construcciones (Elaboración propia a partir de la propuesta de Hessen y el comic de Kabsch, 2009).....	48
Ilustración 5. La imagen material visual como clasificación semiótica para el estudio de los signos que se producen e interpretan (elaboración propia con apoyo en Magariños, 2001).....	58
Ilustración 6. Clasificación y énfasis de la producción visual en el ámbito arquitectónico del diseño (elaboración propia con apoyo en Magariños, 2001).....	60
Ilustración 7. "La familia de las imágenes", modelo planteado por William J.T. Mitchell (1984).....	64
Ilustración 8. Modelización icónica de la realidad (Elaboración propia con apoyo en Villafañe y Mínguez, 2002).....	70
Ilustración 9. Los elementos de la imagen de la sintaxis visual (elaboración propia con apoyo en Dondis, 2002).....	74
Ilustración 10. Resumen de perspectivas revisadas que permiten reconocer la condición de experiencia del ser humano desde la dimensión individual de su estudio (Elaboración propia).....	79
Ilustración 11. Las imágenes como actos, cosas y concepciones en relación desde la perspectiva antropológica (Elaboración propia con apoyo en la propuesta de Belting, 2007).....	84
Ilustración 12. La imagen como conciencia cultural (Elaboración propia con apoyo en Belting, 2007).....	85

Ilustración 13. La Antropología general y las antropologías particulares desde esta dimensión de estudio (Elaboración propia con apoyo en Belting, 2007).....	87
Ilustración 14. La variación entre etnografías como base descriptiva de esta dimensión social de estudio (Elaboración propia).....	92
Ilustración 15. La imagen como producto de la interacción social con apoyo en la propuesta de Belting y Murphy (Elaboración propia).....	94
Ilustración 16. Esquema para representar el estudio y comparación de relaciones que se registran con apoyo en las etnografías (Elaboración propia con apoyo en Gutiérrez, 2015).....	101
Ilustración 17. Esquema de identificación de relaciones y diferencia entre casos situados respecto de las imágenes étnicas y sociales (Elaboración propia con apoyo en Gutiérrez, 2015). .....	108
Ilustración 18. Múltiples perspectivas que elaboran los investigadores acerca de las imágenes en el diseño arquitectónico desde la consideración etnosociológica en general. Elaboración propia con apoyo en Gutiérrez, 2015. ....	110
Ilustración 19. Relación de perspectivas de la dimensión social de las imágenes (Elaboración propia). .....	112
Ilustración 20. Alberto Kalach en su estudio personal (Foto: Shumi Bose). ....	116
Ilustración 21. Perspectiva mediática; el arquitecto como fuente esencial e individual del diseño arquitectónico (Elaboración propia).....	117
Ilustración 22. El arquitecto-diseñador desde la perspectiva mediática, entendido como fuente de imágenes como esencias individuales (Elaboración propia). ....	117
Ilustración 23. Perspectiva epistemológica; las imágenes como fenómenos de conciencia y mediadoras del conocimiento humano con apoyo en Hessen (Elaboración propia). ....	118
Ilustración 24. Análisis desde la perspectiva epistemológica (Elaboración propia). ....	119
Ilustración 25. Perspectiva dualista; una separación entre la experiencia interior y exterior del ser humano y la diferencia entre imágenes e ideas con apoyo en Gomila y otros autores (Elaboración propia)..	120

Ilustración 26. Análisis desde la perspectiva dualista (Elaboración propia). .....	121
Ilustración 27. Perspectiva semiótica; la experiencia del mundo mental y material con enfoque en el segundo debido a sus "signos observables", con apoyo en Magariños de Morentin (Elaboración propia). .....	122
Ilustración 28. Análisis desde la perspectiva semiótica (Elaboración propia). .....	123
Ilustración 29. Perspectiva institucional; cinco tipos de imágenes como objetos diversos de estudio desde diferentes tradiciones y disciplinas, con apoyo en Mitchell (Elaboración propia). .....	123
Ilustración 30. Análisis desde la perspectiva institucional (Elaboración propia). .....	124
Ilustración 31. Perspectiva factual; el universo icónico como condición de la experiencia humana la cual se presenta integrada en la TGI de Villafañe y Mínguez (Elaboración propia). .....	125
Ilustración 32. Análisis desde la perspectiva factual (Elaboración propia). .....	126
Ilustración 33. Mapa de análisis desde las perspectivas revisadas que aportó la dimensión individual de estudio de las imágenes sobre el caso del arquitecto Alberto Kalach (Elaboración propia). .....	127
Ilustración 34. Momento de interacción captado durante la visita de campo al despacho particular visitado (Fotografía propia). .....	128
Ilustración 35. El caso M+N como una aproximación a una manifestación concreta del diseño arquitectónico en campo (Elaboración propia). .....	129
Ilustración 36. Elementos en relación desde la perspectiva del observador al visitar la sede M+N Diseño e Iluminación (Elaboración propia). .....	131
Ilustración 37. Elementos que se identifican desde la perspectiva antropológica en un momento de interacción en la visita de campo (Elaboración propia). .....	133
Ilustración 38. Situación del despacho en relación con el proyecto, la obra y otras situaciones productivas similares en México, tanto geográfica como temporalmente (Elaboración propia). .....	149
Ilustración 39. Situación y contexto de los participantes (Elaboración propia con apoyo en visita de campo). .....	152

Ilustración 40. Situación del instante de interacción dentro de las fases y el proceso de diseño (Elaboración propia).....	156
Ilustración 41. Situación física del sitio visitado (Elaboración propia con base en mi experiencia personal y un tipo de representación gráfica convencional en "planta").....	158
Ilustración 42. Croquis de situación física de los actores en la oficina visitada y durante la observación participante (Elaboración propia).....	161
Ilustración 43. Análisis de momentos en los tres videos obtenidos (Elaboración propia).....	162
Ilustración 44. Situación del primer video 1074 (Elaboración propia). ....	163
Ilustración 45. Situación del segundo video 1075 (Elaboración propia).....	164
Ilustración 46. Situación del tercer video 1077 (Elaboración propia). ....	165
Ilustración 47. Situación del primer fotograma de cada video grabado (Elaboración propia).....	166
Ilustración 48. Situación cronológica de ese instante de interacción dentro del video 1074 (Elaboración propia). ....	166
Ilustración 49. Algunos momentos importantes de interacción en el video 1074 (Elaboración propia con base en el video obtenido durante el campo, 2020).....	167
Ilustración 50. Fotograma original y fotograma editado (Elaboración propia).....	168
Ilustración 51. Análisis de actores observados en esta interacción de trabajo profesional (Elaboración propia sobre el cuadro elegido del video 1074).....	168
Ilustración 52. Análisis de cosas que apoyaban directamente ese instante de interacción (Elaboración propia sobre el cuadro elegido del video 1074).....	169
Ilustración 53. Análisis de cosas que apoyaban indirectamente ese instante de interacción (Elaboración propia sobre el cuadro elegido del video 1074).....	169
Ilustración 54. El individuo y su relación epistemológica con "La familia de las imágenes" (apoyado en Mitchell, 1984). ....	181

Ilustración 55. El individuo y su condición epistemológica más allá de “La familia de las imágenes” (Elaboración propia con apoyo en el modelo de William Mitchell)..... 195

Ilustración 56. El individuo y sus antecedentes epistemológicos en relación con varios tipos de imágenes (Elaboración propia). ..... 196

Ilustración 57. El individuo y el límite de su condición epistemológica ante la condición social de experiencias “compartidas” (Elaboración propia)..... 197

Ilustración 58. Una localización teórica de las perspectivas revisadas acerca de las imágenes desde las dos dimensiones de estudio (Elaboración propia).....201

Ilustración 59. Representación de las teorías del diseño como modelos de totalidad (Elaboración propia).....202

Ilustración 60. Representación de la relación de procesos productivos (Elaboración propia). .....203

Ilustración 61. Representación del proceso de diseño y la relación de sus momentos, productos y fases (Elaboración propia). .....204

Ilustración 62. Representación de una fase proyectual y la relación del momento de observación participante (Elaboración propia). .....205

Ilustración 63. Situación general de la influencia metodológica de las perspectivas y casos analizados del diseño arquitectónico (elaboración propia).....207

Ilustración 64. La condición étnica y social de para afrontar la complejidad de lugar, tiempo y socialidad en los casos concretos de diseño arquitectónico (Elaboración propia con apoyo en Gutiérrez, 2015). .....209

Ilustración 65. La experiencia intraindividual de integración de imágenes (Elaboración propia con apoyo en los planteamientos de Hessen, Gomila, Magariños, Mitchell, Villafañe y Mínguez).....214

Ilustración 66. Imágenes experimentadas como parte de las imágenes culturizadas en el nivel intraindividual (Elaboración propia).....215



Ilustración 67. La experiencia interindividual de integración de imágenes (Elaboración propia con apoyo en los planteamientos de Hessen, Gomila, Magariños, Mitchell, Villafañe y Mínguez). .....	216
Ilustración 68. Imágenes compartidas e imágenes acordadas como parte de las imágenes socializadas (Elaboración propia).....	217
Ilustración 69. La experiencia multi individual de integración de imágenes (Elaboración propia con apoyo en los planteamientos de Hessen, Gomila, Magariños, Mitchell, Villafañe y Mínguez). .....	218
Ilustración 70. Tipología de la experiencia de imágenes integradas desde el nivel intraindividual, interindividual y multi individual (Elaboración propia con apoyo en la propuesta de Moñivas).....	219
Ilustración 71. Tipología de las imágenes humanizadas con base en lo abordado en el trabajo de investigación (Elaboración propia).....	220
Ilustración 72. El sistema de las imágenes humanizadas (Elaboración propia).....	223
Ilustración 73. Las funciones de las imágenes como red que integra las dimensiones identificadas (Elaboración propia).....	226

## TABLAS

Tabla 1. Clasificación de las imágenes en función de su nivel de realidad (elaboración propia con apoyo en Villafañe y Mínguez, 2002).	73
Tabla 2. Ejemplos de imágenes en el diseño arquitectónico por su definición icónica de materialidad (elaboración propia con apoyo en Villafañe y Mínguez, 2002).	75
Tabla 3. Relaciones entre cosas, actos y concepciones identificadas por el observador al realizar la visita de campo al despacho particular (Elaboración propia con apoyo en Belting).	132
Tabla 4. Relaciones entre cosas, actos y concepciones que se identifican al observar la interacción entre los profesionales en la visita de campo (Elaboración propia con base en la visita de campo).	134
Tabla 5. Inventario de actores, apoyos y actos observados en el despacho visitado (Elaboración propia).	137
Tabla 6. Actores, actos e ideas principales en el video 1074 (Elaboración propia).	139
Tabla 7. Elementos que interpreto como parte de la imaginación compartida entre actores de esta actividad de diseño arquitectónico (Elaboración propia con apoyo en lo trabajado por Murphy).	144
Tabla 8. Actores por cargo y responsabilidades que reportó el despacho visitado (Elaboración propia con la información aportada por los observados).	144
Tabla 9. Situación profesional de dos miembros participantes en la observación al despacho visitado (Elaboración propia con apoyo en la información proporcionada por ellos).	152
Tabla 10. Análisis de momentos, fases y tareas del actor B (Elaboración propia con apoyo en la información recabada).	154
Tabla 11. Puntos relevantes para la reflexión desde el análisis desde la dimensión individual de las imágenes (Elaboración propia).	170
Tabla 12. Puntos relevantes para la reflexión desde la dimensión social de las imágenes (Elaboración propia).	172



## ANEXO 1. Referencias acerca de las imágenes agrupadas por enfoque

### ENFOQUE EN LA PRODUCCIÓN GRÁFICA

Acuña, C. (2010). Las funciones figurales y epistémicas de los dibujos. *Relime. Revista latinoamericana de investigación en matemática educativa*, 13 (4), 115-128.

Ashwin, C. "Pestalozzi and the Origins of Pedagogical Drawing." *British Journal of Educational Studies*, Vol. 29, No. 2, 1981, 138-151.

Ching, F. D., 1993. *Arquitectura: forma, espacio y orden*. México: Gustavo Gili.

Cruz González Franco, L., & Aguilera, A. (2013). *Los dibujos del taller de Augusto H. Álvarez*. México: Universidad Iberoamericana-UNAM.

Duval, R. (2001). *La geometría desde un punto de vista cognitivo*. Recuperado el 11 de abril de 2015, de Centro Virtual de Servicios Docentes PMME-UNISON: <http://fractus.uson.mx/Papers/ICMI/LaGeometria.htm>.

Fraser, I., & Henmi, R. (1994). *Envisioning Architecture. An Analysis of Drawing*. New York: International Thomson Publishing, Inc.

Herrera Bustos, C. M. (2004). *Dibujo arquitectónico producción, exploración y pregunta : bases teóricas para la enseñanza del dibujo arquitectónico*. México, D.F.: DEP-FA, UNAM.

Lockard, W. K. (2001). *Design Drawing*. 2000 Edition. New York, USA: W.W. Norton & Company.

Moriena, S., & Scaglia, S. (2003). Efectos de las representaciones gráficas estereotipadas en la enseñanza de la geometría. *Educación Matemática* , 15 (1), 5-19.

Polatoglu, C., & Mujdem Vural, S. (2012). *As an Educational Tool the Importance of Informal Studies/Studios in Architectural Design Education; Case of Walking Istanbul 1&2*. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 47, 480-484.

Ramírez Martínez, A. M. (2014). *El dibujo de diseño y comunicación visual*. México, D.F.: Posgrado en Artes y Diseño-Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

Rodríguez Pulido, A. (1999). El Dibujo en la enseñanza de la Arquitectura. Las escuelas de arquitectura en México. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Ideación Gráfica Arquitectónica, Madrid.

Ruiz Castrillo, M. I. (1997). El dibujo arquitectónico: crisol de intenciones. Universitat Politècnica de Catalunya, Departament d'Expressió Gràfica Arquitectònica I. Barcelona: UPC.

Sanz, J. C. (1996). El libro de la imagen. Madrid: Alianza Editorial.

Sainz, J. (1990). El dibujo de arquitectura. Madrid: Nerea.

Scheer, D. R. (2014). *The death of drawing. Architecture in the age of simultion*. London: Routledge.

Scolari, C. A., & March, J. M. (2004). Hacia una taxonomía de los regímenes de info-visualización. Actas del congreso Interacción. 4. Universitat de Vic.

Zamudio Olguín, S. F. (2014). La memoria: una herramienta en los procesos creativos y cognitivos del dibujo. México, D.F.: Facultad de Artes y Diseño, UNAM.

## **ENFOQUE EN LA COGNICIÓN HUMANA**

Ahmed, A., Bonnardel, N., & Coté, P. (2011). *The impact of design media on cognitive load during architectural ideation process. Proceedings of the 8th ACM conference on Creativity and cognition (C&C '11)*, 375-376.

Álvarez Muñárriz (coord.), L. (2005). La conciencia humana: perspectiva cultural. Barcelona: Anthropos.

Bateson, G. (1998). Pasos hacia una ecología de la mente. Buenos Aires: Lohle-Lumen.

Barelkowski, R. (2010). *Verbal Thinking in the Design Process: Internal and External Communication of Architectural Creation. Design Principles and Practices: An International Journal*, 4(5), 127-138.

Beuchot, M., Mier, R., & Pereda, C. (2007). Semántica de las imágenes. Figuración, fantasía e iconicidad. México: Siglo XXI.

Goldschmidt, G. (2007). *To see eye to eye: the role of visual representations in building shared mental models in design teams*. *CoDesign - International Journal of CoCreation in Design and the Arts*, 3(1), 43-50.

Gomila Benejam, A. (1996). La teoría de las ideas de Descartes. *Teorema*, XVI (1), 47-69.

Read, H. (2003). *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*. (H. Flores Sánchez, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.

Schön, D. A. (1983). *The reflective practitioner. How professionals think in action*. New York: Basic Books.

### **ENFOQUE EN RELACIÓN CON EL DISEÑO Y EL PROYECTO ARQUITECTÓNICO**

Bellucia, R. (2007). *El diseño gráfico y su enseñanza: ilusiones y desengaños* (1a. edición ed.). Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Bossero, V., Frigerio, M. C., Peñalva, S. H., Rodio, S. M., & Souto, R. O. (2008). *La enseñanza de lo proyectual. Una didáctica centrada en el sujeto*. Buenos Aires: Nobuko

Broadbent, G., & Ward, A. (1973). *Metodología del diseño arquitectónico*. (A. Persoff, J. Planas, J. Sust, & D. Ubera, Trads.) Barcelona: Gustavo Gili.

Burgos, C. E. (diciembre de 2013). La condición cognitiva esencial del diseño arquitectónico: morfología y dinámica del proceso y la acción proyectual. *ADNea Revista de Arquitectura y Diseño del nordeste argentino*, 1(1), 53-62.

Burgos, C. E. (noviembre de 2016). Teoría del diseño: categorías y enfoques epistémicos para una nueva imagen de la disciplina. *Revista PENSUM*, 2, 25-40.

Chaves, N. (2017). El diseño: disciplina "vacía". *Relecturas del Diseño* (pág. 1). Buenos Aires: Campus Foro Alfa.

Chávez, J., Sánchez, N., & Zamora, F. (2002). *Arte y diseño. Experiencia, creación y método*. México: UNAM-Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Hierro, M., Baltierra M. A. "Sobre la producción cultural de la imagen en la formalidad arquitectónica." Seminario Permanente 2016 "La experiencia de lo espacial, la habitabilidad y el diseño arquitectónico". México: DGAPA-Facultad de Arquitectura, UNAM. 16.

## **ENFOQUE DESDE PERSPECTIVAS SEMIÓTICAS**

Ashwin, C. "Drawing, Design and Semiotics." *Design Issues* Vol. 1, No. 2, 1984, 42-52.

Bateman, J. A. (2014). *Text and Image. A critical introduction to the visual / verbal divide*. London: Routledge.

Elizondo, J. O. (2010). Signo en acción. El origen común de la semiótica y el pragmatismo. México: UIA.

González Ochoa, C. (1986). Imagen y sentido. Elementos para una semiótica de los mensajes visuales. México: UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas.

Magariños de Morentin, J. (2001). La(s) semiótica(s) de la imagen visual. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales (17), 295-320.

Ocampo Ponce, M. (2009). Comunicación, semiótica y estética. Desde una perspectiva realista. México: Trillas.

Ocampo Ramírez, G. I. (julio de 2017). Una historia acerca de una historia. Recuperado el 8 de diciembre de 2017, de Festival Internacional de la Imagen / Diseño + Arte + Ciencia + Tecnología: [http://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2017/07/Gloria\\_Ocampo\\_Ramirez.pdf](http://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2017/07/Gloria_Ocampo_Ramirez.pdf)

Peirce, C. S. (1987). *Obra Lógico-Semiótica*. Madrid: Taurus.

Pérez Martínez, H. (2009). *En pos del signo: introducción a la semiótica*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Lampis, M. (2013). *Tratado de Semiótica Sistémica*. Sevilla: Alfar.

Palleiro, M. I. (2008). *Formas del discurso. De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*. Buenos Aires: Miñó y Dávila Editores.

## ENFOQUE DESDE OTROS CAMPOS HACIE EL CAMPO DE CONOCIMIENTO DEL DISEÑO ARQUITECTÓNICO

Comi, A., & Whyte, J. (2017). *Future making and visual artefacts: An ethnographic study of a design project*. *Organization Studies*, 1-29.

May, J. (2019). *Signal. Image. Architecture. (Everything is already an image)*. New York: Columbia University Press.

Morton, J. (2006). *The integration of images into architecture presentations: A semiotic analysis*. *Art, Design & Communication in Higher Education*, 5(1), 21-37.

Murphy, K. M. (2004). *Imagination as joint activity: The case of architectural interaction*. *Mind, Culture and Activity*, 11(4), 267-278.

Murphy, K. M. (2016). *Design and Anthropology*. *Annual Review of Anthropology*(45), 433-449.

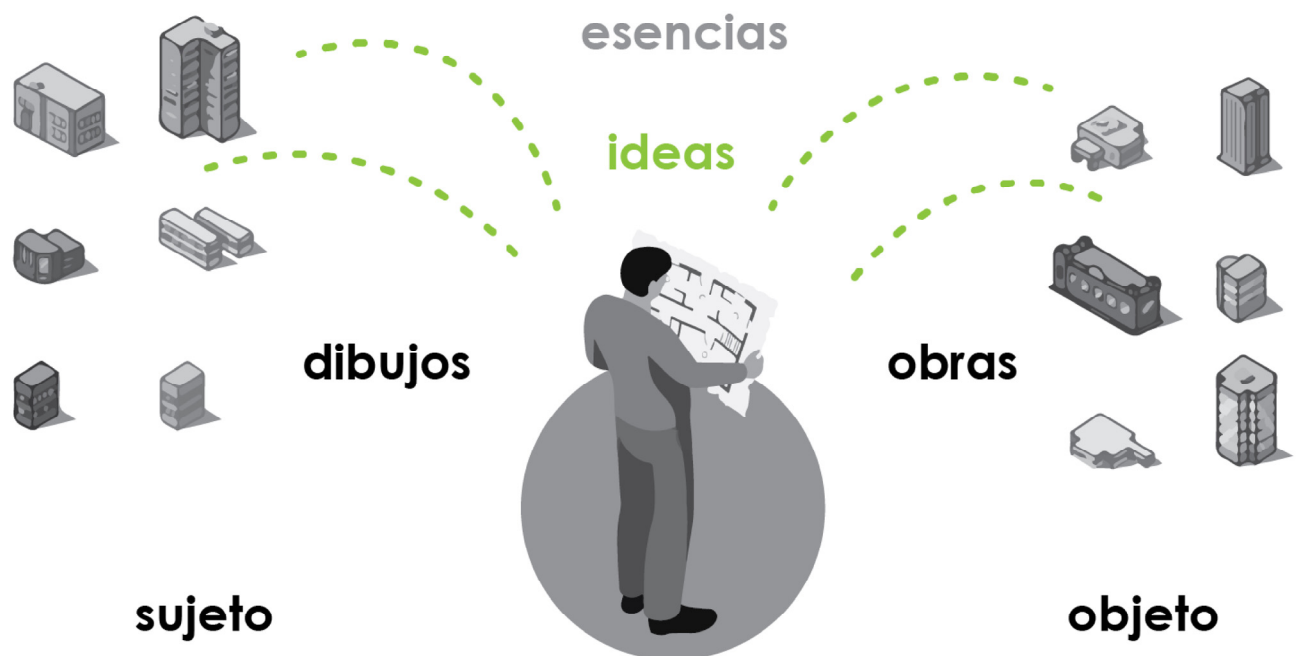
Önal, G. K., & Turgut, H. (2017). *Cultural schema and design activity in an architectural design studio*. *Frontiers of Architectural Research*(6), 183-203.

Palipane, K. (febrero de 2017). *Interrogating place: A socio-sensory approach*. *Cities People Places: An International Journal on Urban Environments*, 2(1), 55-69.

Shroyer, K., Lovins, T., Turns, J., Cardella, M., & Atman, C. (2018). *Timescales and ideaspaces: An examination of idea generation in design practice*. *Design Studies*, 57, 9-36.



## ANEXO 2. Mapas y diagramas



fenómenos de conciencia

imágenes

impresiones mentales desde estímulos materiales

interior

ideas (lenguaje)

cosas (estímulos)

exterior

significados

signos observables

significantes

mundo mental

mundo material

objeto de investigación diverso

soportes y apoyos mentales

imágenes verbales

imágenes mentales

imágenes perceptuales

imágenes ópticas

imágenes gráficas

soportes y apoyos materiales

modelos integrales de realidad

elementos

dimensiones

relaciones

funciones

grados

experiencia del arquitecto-diseñador

condición del universo icónico humano

