

El Dibujo como herramienta en la deconstrucción del pensamiento de lo arquitectónico

Tesis teórica que para obtener el título de arquitecto presenta:

Tania Lira Colin

Asesores:

Arq. Lucía Vivero Correa / Arq. Francisco Hernández Spínola / M. Francisco Nicholas de la Isla O' Neill

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Arquitectura

Taller Max Cetto

Ciudad Universitaria, CDMX. Agosto, 2022.





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedicatorias:

A mi papá:

A quien siempre vi dibujar cuando tenía una idea entre manos, quien se desveló conmigo en cada entrega y quien siempre me recordó que yo podía lograrlo.

Lamento mucho que no puedas estar para ver uno de tus sueños hecho realidad, pero eso no significa que no se haya cumplido. Gracias por todo tu esfuerzo y apoyo, te amo, siempre estás en mi mente y en mi corazón, espero que este logro te dé paz.

A mi mamá

Por su fortaleza ante las adversidades, por cuidar mi camino y darme todo su amor y paciencia. Te amo mucho.

A Tenni:

Por sacarme de quicio pero siempre estar dispuesta para cualquier peripecia, por ser mi apoyo incondicional y crítica empedernida.

À Simon:

Pour avoir été mon soutien constant, pour avoir restauré ma confiance. Merci de m'avoir écouté et encouragé mon travail. Je t'aime.

A mi Abue:

Por ser mi patrocinadora oficial, alentarme y apoyarme siempre, incluso en mis ideas más locas.

A Francisco Hernández:

Quien me apoyó en todo desde el primer momento en el que lo conocí. Gracias por tus consejos, tus críticas y comentarios severos.

A Lucía Vivero:

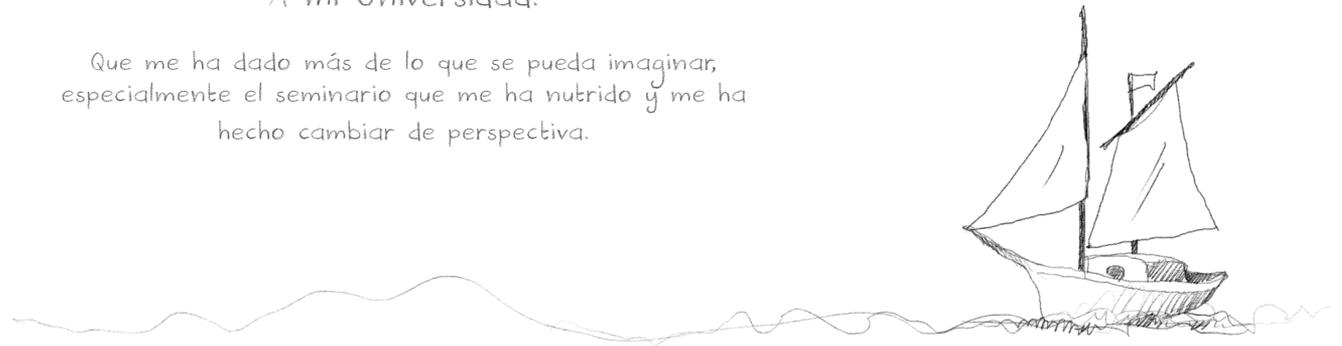
Quien apostó por mí, me dio la confianza y el apoyo que necesitaba. Gracias por escucharme y compartir tu tiempo.

A Francisco de la Isla:

Quien siempre tuvo comentarios certeros que me hicieron revisar y replantear mis ideas. Gracias por tu disposición y apoyo.

A mi Universidad:

Que me ha dado más de lo que se pueda imaginar, especialmente el seminario que me ha nutrido y me ha hecho cambiar de perspectiva.



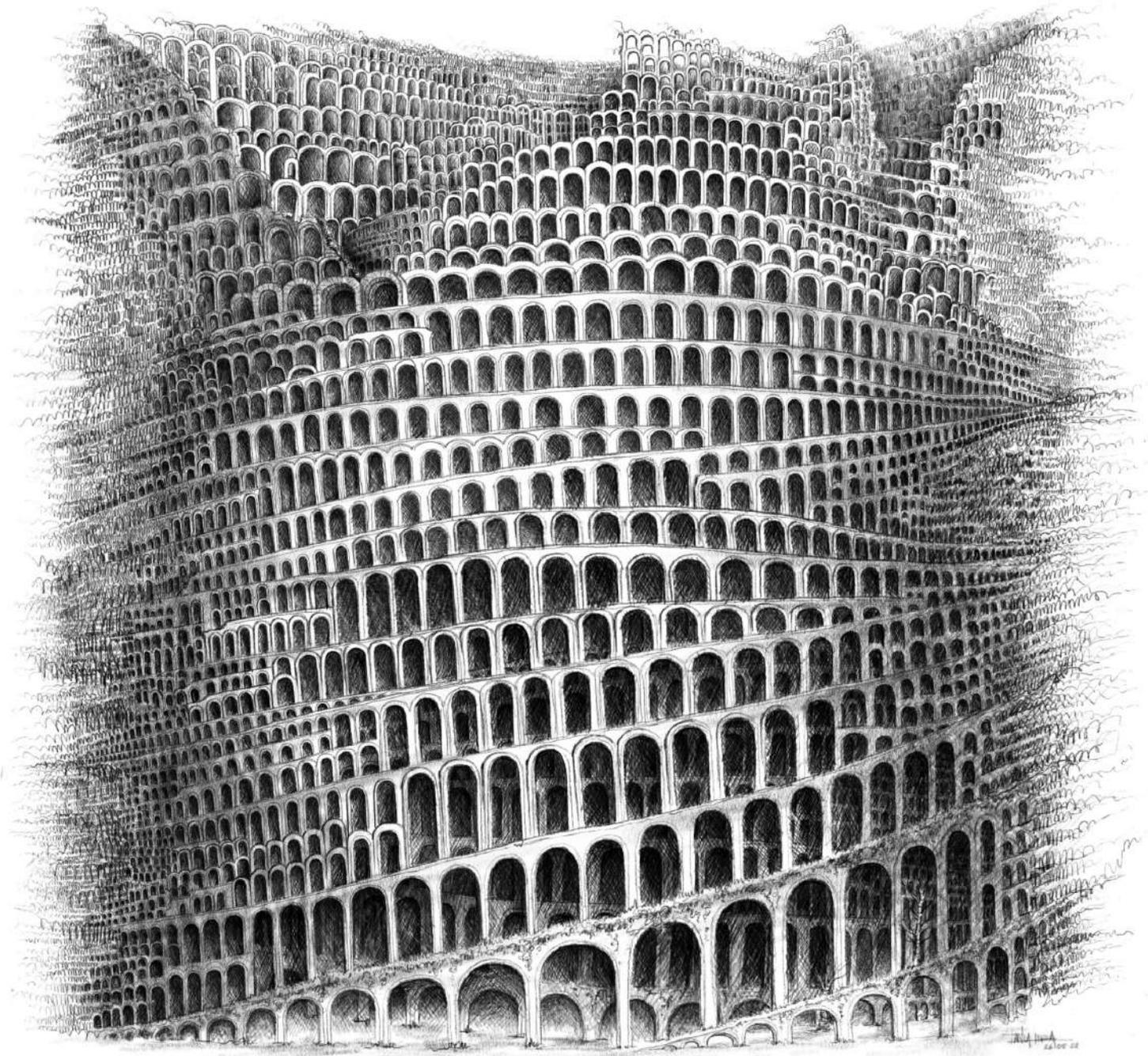
El dibujo como herramienta en la
deconstrucción del pensamiento de lo
arquitectónico

Tania Lira Colín

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Arquitectura
Taller Max Cetto
Ciudad Universitaria, CDMX. Agosto, 2022.

* Todo el material visual presentado en
este documento es de elaboración propia
con el objetivo de ilustrar el presente
trabajo.





El Dibujo como herramienta en la deconstrucción del pensamiento de lo arquitectónico

Contenido

Introducción	Página 8
Planteamiento del Problema	Página 10
Objetivos	Página 16
Hipótesis	Página 17

Capítulo 1 - Dibujo y Pensamiento

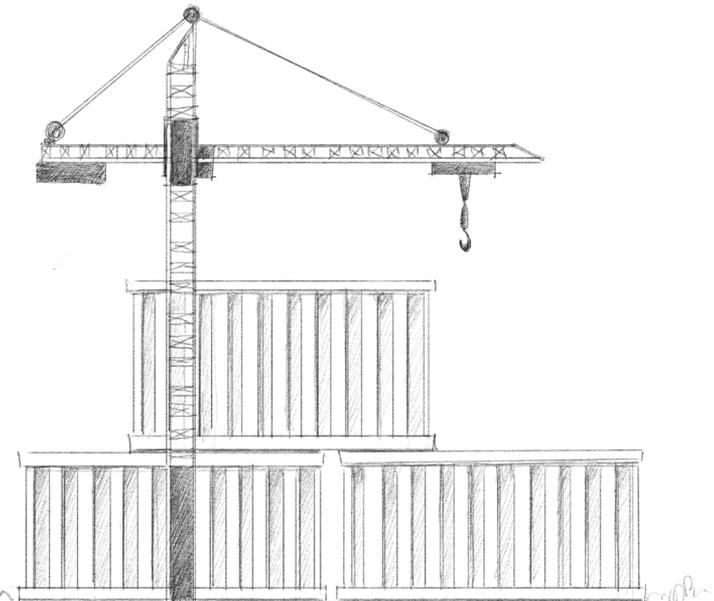
Página 18

1. Dibujo / Dibujar
2. Dibujo / Pensamiento
 - 2.1 El hemisferio Derecho
 - 2.2 Procesos Cognitivos del Dibujo
 - 2.2.1 Cognición
 - 2.2.2 Procesos Cognitivos
 - 2.2.2.1 Básicos
 - 2.2.2.2 Complejos
 - 2.2.3 Procesos cognitivos del dibujo

Capítulo 2 - Pensamiento Complejo

Página 48

1. Pensamiento
2. Complexus / Complejidad
3. Un Arte de Sistemas
4. Pensamiento Complejo



Capítulo 3 - Lo Arquitectónico

Página 62

1. Arquitectónico, ca.

Capítulo 4 - Pensamiento Arquitectónico

Página 70

1. Deconstrucción
2. Pensamiento Arquitectónico
 - 2.1 El camino
 - 2.1 la metáfora arquitectónica
3. El dibujo en lo arquitectónico

Conclusiones

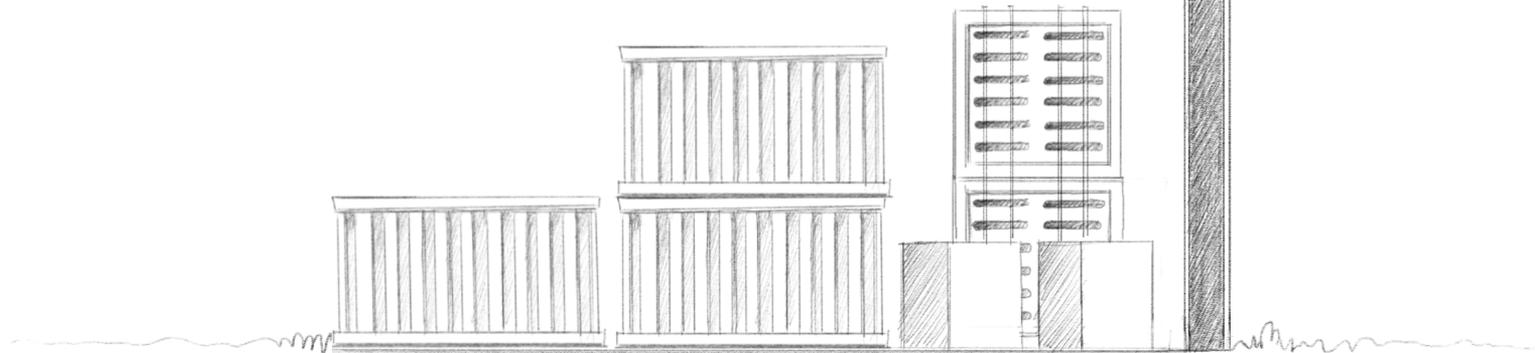
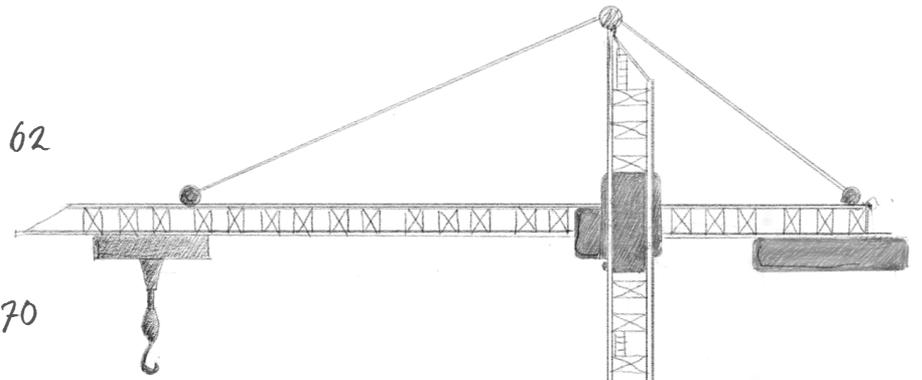
Anexo

Bibliografía

Página 106

Página 110

Página 124



Introducción

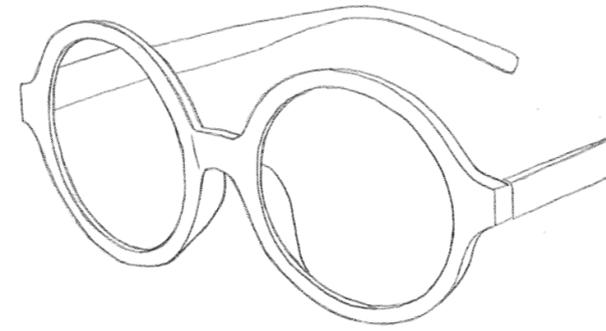
En la actualidad, existen muchos supuestos sobre el rol que tiene el dibujo en la arquitectura, los cuales no solo se centran en el ámbito de lo profesional sino que traspasan al ámbito de lo académico, del cual parte esta investigación y en el que veremos evidenciado el paradigma de simplicidad en el que se ve inmerso; de acuerdo con el filósofo y sociólogo Edgar Morin este se ha impuesto de forma notable desde el siglo XVII y ha afectado la forma en la que conocemos; cuestiones como la del rol del dibujo en la arquitectura se ven sometidas ante la necesidad que tiene este paradigma por definir de forma tajante el conocimiento y en consecuencia la necesidad de gobernarlo por medio de métodos y normas en su búsqueda por 'la verdad' por lo tanto se encuentra implícita una relación de poder, y por ende es usado con otro tipo de propósitos, como fines prácticos, comerciales, entre otros, tal como veremos qué sucede en el caso del dibujo en la arquitectura.

Inicialmente profundizaremos acerca de lo que comprende el dibujo y dibujar, lo que nos llevará a la producción teórica del arquitecto Juhani Pallasmaa donde veremos principalmente tres procesos involucrados en torno al dibujo por lo que abordaremos su relación respecto a lo fisiológico, lo cognitivo y al pensamiento; posteriormente pasaremos a analizar el concepto de 'lo Arquitectónico' y que se ha dicho sobre este a través del tiempo con el propósito de conocer qué implica cuando usamos este término, en donde encontraremos que sugiere una coordinación, una especie de planificación u organización de los

conocimientos por medio del pensamiento en un proceso semejante a la deconstrucción planteada por el filósofo Jacques Derrida, donde además consideraremos los principios del pensamiento complejo de Edgar Morin en la búsqueda de un pensamiento no reduccionista que contemple todas las posibilidades que puedan ayudarnos a reflexionar sobre la relación del dibujo con el pensamiento, con lo arquitectónico y viceversa; de manera que procederemos a analizar esta interacción a través de la deconstrucción de la metáfora arquitectónica de Jacques Derrida presentada en una entrevista en febrero de 1984, donde señala que el dibujo se manifiesta como una parte del fenómeno del habitar, el cual también forma parte y se relaciona íntimamente a nuestro pensamiento y evidencia el hecho en el que el definir o establecer un método que lo domine lo lleva a su reducción y por lo tanto a su simplificación; ubicándolo dentro de un paradigma que lo ha llevado a aislarse de su relación con nuestro pensamiento y con nuestro habitar, argumentando y exponiendo que el rol del dibujo en lo Arquitectónico no es solo una manifestación de nuestro pensamiento, sino también de nuestro ser; por lo que más que una herramienta en la construcción del pensamiento de lo arquitectónico podría considerarse como una vía, un camino del pensamiento al pensamiento.



Planteamiento del Problema



Durante mis estudios de formación en la Facultad de Arquitectura, note que se presentaba una contradicción entre las exigencias de algunos de los profesores y en la práctica del ejercicio académico. Es decir, los docentes requerían que domináramos ciertas competencias de representación aunque estas no trascendieran de los procesos requeridos para este fin, y en más de una ocasión se promovía su práctica solo con el fin de recrear ciertos modelos; me percaté que generalmente el dibujo, no se enseña para ser aprehendido. Esta discrepancia radica en que académicamente se menciona que los arquitectos deben tener ciertas virtudes y por lo tanto, surge un estereotipo del arquitecto como un profesionalista que sabe dibujar, viste de negro y usa lentes de armazón grueso. Sin embargo, esta imagen se presenta mayormente como una parodia y no determina el verdadero rol del dibujo en la arquitectura sino que lo restringe la mayoría de las veces y provoca la necesidad en muchos estudiantes de arquitectura de dominar el dibujo solo como un requisito pasando de lado el rol que puede tener el dibujo en su desarrollo académico; desentendiéndose de él y usándolo solo como un utensilio de producción en la arquitectura, razón que motiva una serie de cuestionamientos con respecto a dibujo y su posición en el medio arquitectónico. Por otro lado "siempre se ha pensado que la habilidad para dibujar es difícil de adquirir, a lo que hay que sumar el hecho de que



esta disciplina se considere algo extraordinario, poco común"¹, y cómo la visión del dibujo se limita a la representación; quienes no lo visualizan dentro de sus talentos naturales, se abocan al uso desmedido de las nuevas tecnologías digitales de representación por computadora, A. Pérez Gómez, discierne sobre este problema provocado en parte por las tecnologías digitales en el campo de la arquitectura, "Los arquitectos contemporáneos a veces reconocen que las herramientas de ideación promovidas por tecnologías digitales tienen limitaciones"², no obstante ese "a veces" no es suficiente si nunca son reconocidas estas inconveniencias, delegando el rol del dibujo a una serie de comandos y fórmulas matemáticas que determinan la forma, con el objetivo de "facilitar la imagen en más de un plano", para Juhani Pallasmaa "las imágenes de ordenador tienden a aplanar nuestra magnífica capacidad de imaginación multisensorial y sincrónica al convertir el proceso de proyecto en una manipulación visual pasiva, en una inspección retiniana. El ordenador crea una distancia entre el creador y el objeto, mientras que dibujar a mano o construir una maqueta coloca al proyectista en un contacto dérmico con el objeto en el espacio"³. Esta simplificación del trabajo que

1 Edwards B. - "Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro". Urano, 13ª Edición, España, 2000, Pág. 26.

2 Pérez Gómez A. - "El contexto histórico de la representación arquitectónica contemporánea". Bitácora Arquitectura, Facultad de Arquitectura UNAM, N° 34, Julio - Noviembre 2016, México, pág. 16.

3 Pallasmaa, J., La mano que piensa. Sabiduría existencial y

Tiene bonita letra
 No duerme
 Todólogo
 Critico de arte y de todo
 Sabe dibujar
 Adicto a la cafeína
 lentes de armazón grueso

ofrecen estas nuevas tecnologías contribuyen al distanciamiento y escepticismo en el rol que juega el dibujo en el ámbito de lo arquitectónico.

Por otro lado, y al igual que las tecnologías digitales, el dibujo no siempre formó parte del oficio de la arquitectura, pero su uso llegó y se estableció por alguna razón, sobre esto A. Pérez Gómez, sostiene una investigación muy amplia acerca de la relación del dibujo en la arquitectura, y dentro de su texto nos menciona que curiosamente "hasta antes del renacimiento, los dibujos arquitectónicos autónomos aparecen con poca frecuencia"⁴. Otro autor que se refiere a esto es J. Pallasmaa el cual comenta que "las ideas arquitectónicas se creaban en una interacción próxima con la construcción real física en el lugar, y hasta el renacimiento el dibujo no fue un medio para concebir la arquitectura"⁵, inquiriendo que

el dibujo y la arquitectura no siempre se han entendido conexos como en algún tiempo lo fue indagando sobre el porqué de su relación actual en el medio arquitectónico, ahora el dibujo se considera parte de la arquitectura pero no por las mismas razones desfigurando la causa por la cual el dibujo se conectó con el medio arquitectónico lo que nos deriva a cuestionarnos sobre su rol en la actualidad.

Pero el hecho de que el dibujo y la arquitectura se encontraran no fue por una casualidad del destino, sino que por un momento se complementaron de tal forma que revolucionó la manera en que se conocían y se empleaban, las características de esta colaboración dieron paso a que el dibujo fuera una herramienta en el desarrollo de la arquitectura, no solo como una reproducción reductiva de la forma y materialidad de la arquitectura, sino como una vía para llegar a ella, un ejemplo de ello son los dibujos de Leonardo Da Vinci, que sin ningún tipo de conocimiento de reglas formales de dibujo se convirtió en un parte aguas para reflexionar sobre el "desarrollo de la visualización del futuro objeto a construir"⁶.

corporal en la Arquitectura. Gustavo Gili, SI, 2012, Barcelona, pág. 108.

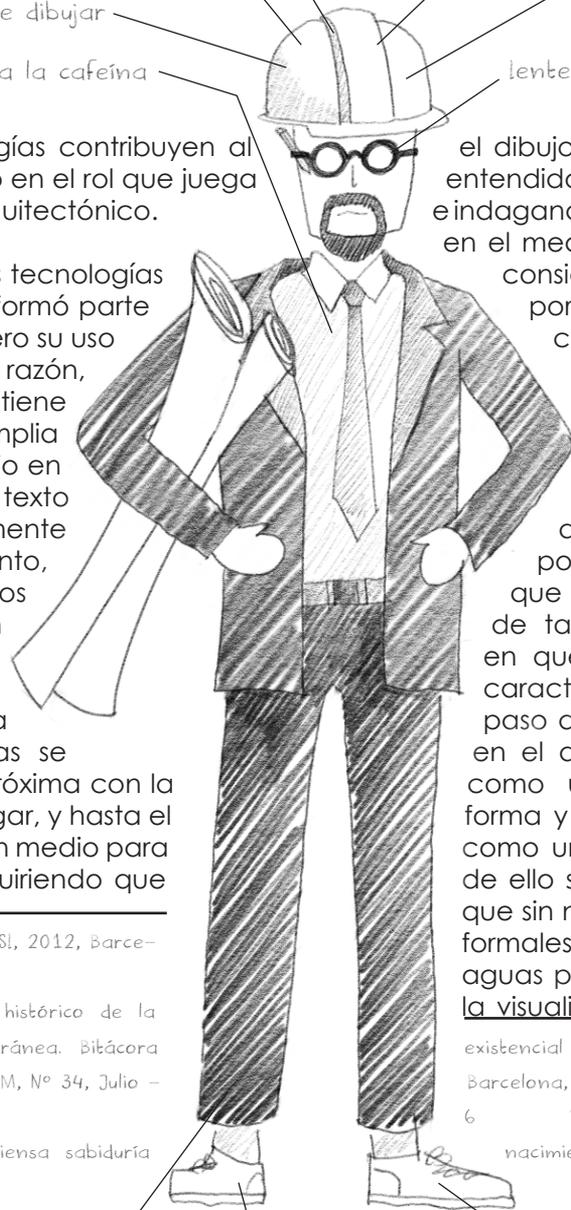
4 Pérez Gómez, A. El contexto histórico de la representación arquitectónica contemporánea. Bitácora Arquitectura, Facultad de Arquitectura UNAM, N° 34, Julio - Noviembre 2016, México pág. 17.

5 Pallasmaa J., "la mano que piensa sabiduría

existencial y corporal en la Arquitectura". Gustavo Gili, SI, 2012, Barcelona, pág. 11.

6 Tómsic Cerkez B., "Una lección de la historia, el nacimiento del dibujo arquitectónico". Arte, Individuo y

Viste de negro
 Tiene buen gusto
 Es culto



Otro ejemplo de ello es Tadao Ando que sin estudios formales, el dibujo representa una parte importante de su imaginaria y que lo llevó a obtener el título de arquitecto; incluso en el campo de la gastronomía el chef Éric Guérin dibuja sus platos antes de cocinarlos. La práctica del dibujo como una herramienta de representación, fue y sigue siendo un complemento ventajoso en la arquitectura y en cualquier profesión, pero a la vez expone que el dibujo se ha ido alejando de ciertas virtudes que puede llegar a tener en el momento de pensar en la arquitectura.

Un ejemplo del panorama actual de la posición del dibujo en la arquitectura se presenta en el siguiente artículo encontrado en la plataforma web de Archdaily que divulga información referente al ámbito arquitectónico desde el 2008; el cual plantea la misma pregunta que nos estamos haciendo referente a ¿Cuál es el rol del dibujo a mano en la arquitectura contemporánea?. Esta nota parte de la postura de que "diseñar a mano" a perdido valor y que los softwares arquitectónicos han ganado popularidad convirtiendo la importancia de "diseñar a mano" en un debate en el que los lectores son invitados a participar dejando su opinión con respecto al tema; este artículo y los comentarios hechos por algunos de los usuarios de la plataforma evidencian la problemática con respecto al rol del dibujo en el medio arquitectónico, el artículo sirve para detonar la pregunta en cuestión exponiendo la posición de

Sociedad, Ministerio de Educación de Eslovenia, ISSN:1131-5598, N° 11, 1999, Eslovenia, pág. 77.

los participantes con respecto a la interrogante (Ver Anexo I y II).

Estos comentarios evidencian una serie de posturas que exponen cómo ellos entienden la relación del dibujo en la arquitectura y dentro de esta controversial discusión, encontramos comentarios como:

"Gracias a las herramientas digitales de representación arquitectónica, pude ser apto para estudiar la carrera de arquitectura. Me explico. No tengo el don de las representaciones manuales, ni de dibujo, ni de elaboración de maquetas, pero sí el de la representación por medio de los programas como Autocad, Revit, SketchUp, etc.. La cuestión aquí es que si ocupo la mano alzada para el proceso de conceptualización, aunque yo solo entienda mis trazos, anotaciones o diagramas. Pero en un entorno donde además de trabajar con los espacios, también tenías que tener la técnica de un pintor o escultor, no podría haberme graduado, por más que mis proyectos hubieran sido los más funcionales, o mejor solucionados espacial y formalmente"

Adrian Mendez

Este comentario evidencia la posición y la importancia que se le da actualmente al uso de las nuevas tecnologías como un medio de representación, sin olvidar mencionar que es un ejemplo de lo que expone A. Pérez Gómez en su escrito; pero singular a la vez, ya que el usuario especifica que sigue usando el dibujo manual como recurso para su "proceso de conceptualización", también es importante destacar la importancia estética y formal que se le da a la representación gráfica de la arquitectura pues para él los programas suponen una alternativa a su "falta de habilidad manual".

"El dibujo a mano jamás va a poder competir con el dibujo digital; sin embargo no hay que demeritar a ninguno de los dos, ni siquiera compararlos, pues cada uno debe ser usado en el momento adecuado. Mientras que el dibujo a mano es el más útil en el proceso creativo y concepción proyectual, el dibujo digital es más útil en el proceso de representación, con la idea ya concretada. No es mejor uno que otro, pero sí más útil, dependiendo la etapa del proceso de diseño.

Pakal Úrsido

Este comentario resalta la intervención del dibujo dentro del 'proceso de diseño' y muestra para este usuario la existencia de la relación entre dibujo y pensamiento.

"El dibujo manual es elemental en el proceso de diseño conceptual. Sin dudarlo la herramienta manual jamás podrá ser sustituida por los medios digitales, puesto a que esta nos brinda una sinestesia y contacto más profundo con nuestro pensamiento y la imaginación los cuales son claves en la realización de los proyectos arquitectónicos."

Roberto Magallanes

También debemos resaltar que estos comentarios evidencian cómo el uso del dibujo en la Arquitectura se encuentra inmerso en un paradigma que siempre evoca algo técnico; esta idea se consolida aún más con la llegada de las nuevas herramientas tecnológicas digitales; de cierta forma podemos decir que estos comentarios revelan cierto grado de ignorancia e indiferencia con respecto al rol que juega el dibujo en el ámbito de lo arquitectónico en la actualidad, lo que nos hace preguntarnos sobre el cómo y el por qué sucede esto. A. Pérez Gómez especifica otras cuestiones derivadas del tema, por ejemplo, "los artefactos como dibujos, pinturas, modelos físicos, fotografías y modelos de computadora son percibidos

como sustitutos necesarios o transcripciones de la obra construida"⁷ Son vistos así debido a la imposición del paradigma, en donde podemos señalar como el dibujo es relevado de la idea de usarse como una herramienta de ideación o de pensamiento dentro del ámbito arquitectónico, "el dibujo deja un campo abierto a la imaginación y a la creatividad. Es una herramienta directa de externalización de nuestros procesos mentales y de nuestros procesos motrices"⁸.



7 P é r e z
Gómez A. - "El
contexto histórico
de la representación
arquitectónica
contemporánea". Bitácora
Arquitectura, facultad de
Arquitectura UNAM, N° 34,
Julio - Noviembre 2016,
México pág. 16.

8 Keoseyan Padilla, A.,
"Procesos cognitivos del
dibujo de arquitectura".
Facultad de Arquitectura,
UNAM, , 2015,
México, pág. 14.

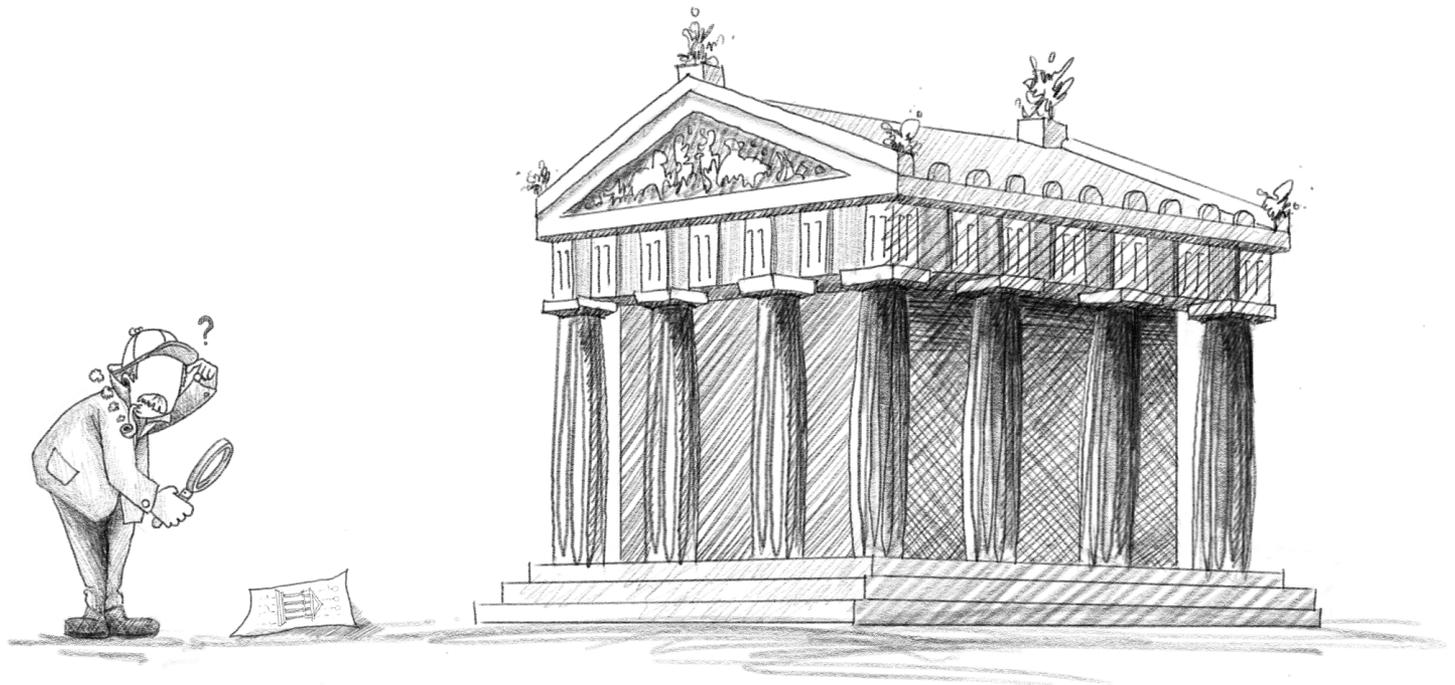
Por supuesto, también hay que comentar otra problemática que es más banal y se encuentra en la concepción de que el dibujar es difícil, puesto que existe una idea errada sobre que el sentido de dibujar es un talento del cual pocos son privilegiados y que el resto no podemos usarlo. Por lo tanto, esta noción posiciona a los softwares como herramienta primordial y que se encuentra por encima del dibujo.

En resumen el problema a la falta de legibilidad del rol del dibujo en arquitectura, ¿cómo el dibujo influye en el entendimiento de lo arquitectónico? y ¿cómo el dibujo puede convertirse en una herramienta para la construcción de este? se centra en el entendimiento general de que dibujar se usa únicamente como parte de la construcción o producción de la arquitectura, lo que a su vez provoca la creencia de que se necesita tener una habilidad para dibujar y por lo tanto esta práctica se limita a su producción sin pensar en otras ventajas que este pudiera aportar, reforzando esta idea por la llegada de las tecnologías digitales que han cambiado la forma en la que se construye lo que entendemos sobre lo arquitectónico.



Objetivos

Es así que el objetivo de esta investigación es identificar de qué manera el dibujo toma parte en 'lo arquitectónico' e integrar el concepto de dibujo como un proceso integral de pensamiento en relación con lo cognitivo y lo fisiológico.



Hipótesis

De este modo si el dibujo es el resultado de una serie de procesos mentales que involucran, entre otras cosas, la observación y la expresión, entonces este forma parte de la deconstrucción continua del pensamiento de lo arquitectónico.

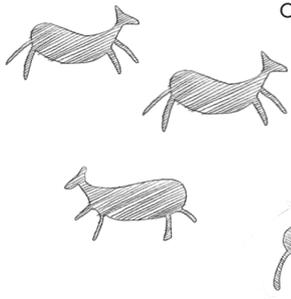


Capítulo 1

Dibujo y Pensamiento

Dibujo / Dibujar

Dibujar forma parte de nosotros, todos tenemos la capacidad para dibujar. Los dibujos pueden representar situaciones diversas y estar asociados a múltiples significados. Los humanos hemos “aprendido a dibujar antes que a escribir”¹, lo que podría indicarnos que está asociado al lenguaje; en la historia de la humanidad es a través de ellos lo que nos ha permitido conectar con nuestros antepasados y acercarnos a lo que pensaban a través de sus dibujos, un ejemplo de ello es el arte rupestre, que ha conservado pinturas —dibujos— halladas en cuevas “entre el paleolítico y el neolítico, y tienen una antigüedad de entre 40.000 y 70.000 años”², pero existe la teoría de que la capacidad de dibujar ya formaba parte de los seres humanos mucho tiempo antes. Con el tiempo, el dibujo ha ido desarrollándose, y “en algún momento, en algún lugar, sirvió por primera vez para representar un proyecto, una obra creada de forma abstracta por el intelecto humano, como paso intermedio para su construcción. Ese proyecto podría haber sido un templo, una embarcación, una lanza, una tumba, o incluso la ordenación de una aldea. El caso es que desde entonces el dibujo forma parte de las herramientas necesarias para construir. Su relación intrínseca con la matemática,



1 Sánchez Carro, Xosé R., *Dibujo y Evolución*. 2020. Recuperado de <https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/dibujo-y-evolucion.html>

2 Ídem.

a través de la geometría, así como la agrimensura permitió a los hombres desarrollar nuevas formas de conocimiento”³. Pero el dibujo va mucho más allá de ser tan solo una herramienta, el dibujo no solo tiene un papel en la materialización de la arquitectura, lo encontramos en las calles, en los libros, en nuestros cuerpos, en nuestra cultura, en nuestra sociedad, en nuestra forma de habitar, pero ante todo en relación a nuestro pensamiento.

Cuando hablamos de dibujo lo primero que pudiera llegar a nuestra mente podría ser una imagen sobre un papel o a una persona con lápiz en mano, también se le puede asociar con talento, don, habilidad, destreza, creatividad, artista, virtud, etc.; la palabra dibujo o dibujar adquiere diversos significados, la utilizamos a veces para describir algo, para hacer referencia a una imagen, para expresar algo que empezamos a percibir, para describir la acción de cuando representamos algo o para la materialización de dicha representación; el concepto de dibujo y dibujar es indeterminado hasta cierto punto, puesto que usamos estas palabras para ilustrar acciones que no son precisamente imágenes sobre papel y es que cuando usamos estos términos, es normal que nos refiramos a los conceptos acuñados por la mayoría en la práctica y que corresponden tanto al producto como a la representación de algo existente, a algún producto de lo imaginario así como también a la actividad que lleva a este resultado.

3 Ídem.



De acuerdo al diccionario de la Real Academia Española (RAE), la definición de dibujo (De dibujar. 1. m. Arte de dibujar.)⁴, deriva de dibujar (Del fr. ant. Deboissier tr. Trazar en una superficie la imagen de algo)⁵, del francés antiguo 'deboissier', que quiere decir grabar, tallar, labrar en madera o esculpir, dependiendo del contexto⁶, de acuerdo al libro Recherches Sur l'histoire du langage et des patois de champagne, significa tallar en madera, que además es un arte⁷; este último pudiendo llegar a ser un término controversial puesto que de acuerdo al contexto que se le otorgue puede llegar a adquirir diversos significados; con base a esto, revisando la definición de Arte en el diccionario filosófico de Ferrater Mora, Arte es un término que utilizamos de manera común en la actualidad en el idioma español y en algunos otros idiomas presentes de diversas formas, y nos lo describe como un concepto polifacético, "Se habla del arte de vivir, del arte de escribir, del arte de pensar; 'arte' significa en este sentido una cierta virtud o habilidad para hacer o producir algo"⁸. Es

4 Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. 23.ª ed., versión 23.5 en línea. Consulta 2021. Recuperado de <https://dle.rae.es/dibujo>

5 Ibidem. Recuperado de <https://dle.rae.es/dibujar>

6 Godefroy, F., Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle. F. Vieweg, 1883, Paris, vol. II, pág. 435.

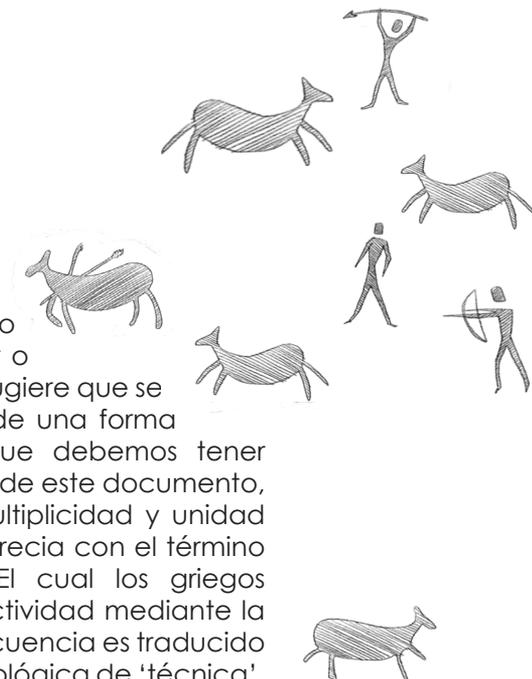
7 Prosper, T., Recherches Sur l'histoire du langage et des patois de champagne. Reims, II Tomo, 1851, Francia, pág. 43.

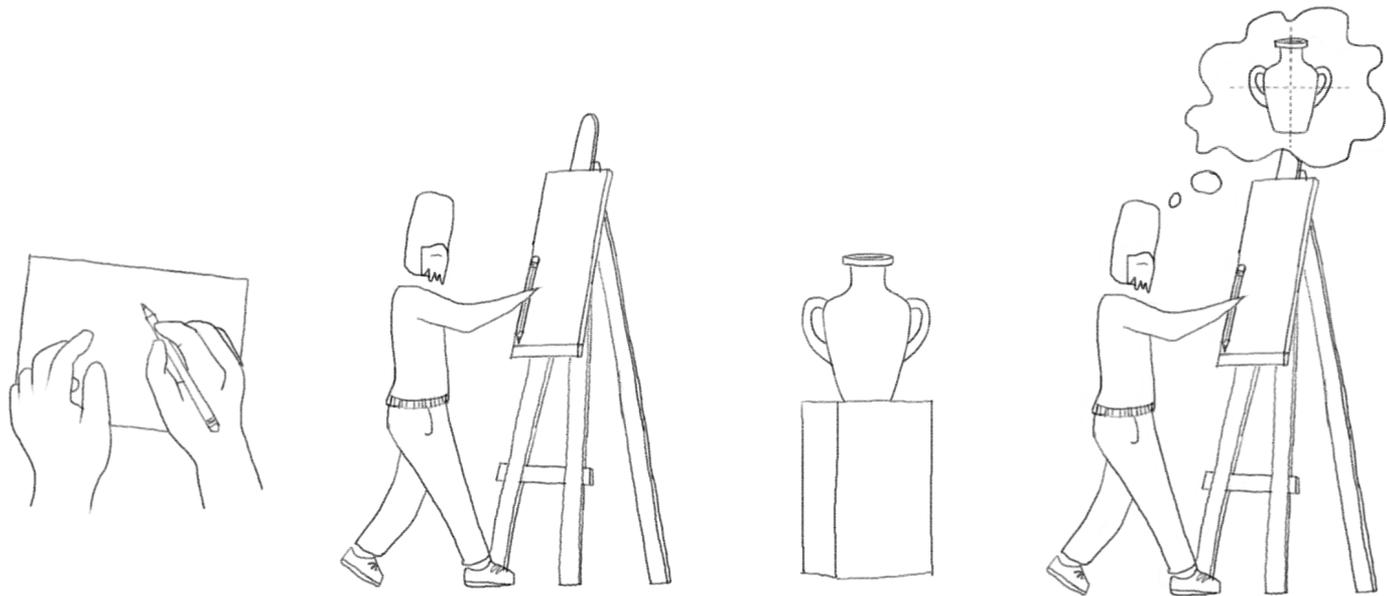
8 Ferrater Mora, F., Diccionario de filosofía. Editorial Sudamericana,

interesante como el término no solo señala una forma de hacer o producir algo sino que además sugiere que se hace y se produce a sí mismo de una forma recíproca; una descripción que debemos tener presente a futuro en el desarrollo de este documento, puesto que "Está simultánea multiplicidad y unidad de significado apareció ya en Grecia con el término τέχνη"(Ferrater, 1951, p. 142) El cual los griegos utilizaban "para designar una actividad mediante la cual se hace algo" y que con frecuencia es traducido por ars, 'arte' y que es la raíz etimológica de 'técnica', la cual es relacionada también a una "industria" u "oficio". "Se decía, así, de alguien que "sabía su arte" —su "oficio"—, por tener una habilidad particular y notoria, más tarde, los ejemplos dados por Platón —siguiendo a Sócrates— relativos a la necesidad de hacer las cosas "con arte" se aplicaron bien pronto a un arte no manual, sino intelectual, al arte de la palabra o del razonamiento"⁹. El 'arte' adquirió múltiples formas y llegó a un punto en el que hablar de τέχνη solo provocaba confusión y tergiversación y llegó a un punto en el que solo podía entenderse en ciertos contextos, pero podemos inferir que "τέχνη designaba un "modo de hacer [incluyendo en el hacer, el pensar] algo"(Ferrater, 1951, p. 143). Por lo tanto podemos deducir que el Dibujo está ligado a una forma de hacer o producir algo, a una actividad que no solo se queda en una actividad manual, sino que implica un razonamiento, una forma de pensar

3ª Edición, I Tomo, 1951, Buenos Aires, pág. 142.

9 Ibidem. pág. 143.





que también hace referencia a una cualidad que se origina en la acción de grabar, tallar, labrar o esculpir, y que deriva en un trazo, y por lo tanto, Deboissier hace referencia incluso a una cualidad aún más antigua que la de su propia etimología, implica dejar una marca, dejar huella del arte, de un modo de hacer, producir, pensar, razonar y que vemos reflejado por medio del dibujo desde que tenemos memoria, desde el arte rupestre, al arte renacentista, hasta el descubrimiento de la perspectiva y hoy en día. Con base a esto e interpretando el concepto de arte y asociándolo a la definición de la Real Academia Española, podemos establecer que 'dibujo' y 'dibujar' se refieren a un modo de hacer y por lo tanto no solo concierne al producto como imagen, sino también como una actividad y que tomaremos como postura para futuras referencias.

John Berger nos describe esta actividad como una exploración corpórea, metafísica, y de reconocimiento, él considera que, "Para el artista

dibujar es descubrir ... Es el acto mismo de dibujar lo que fuerza al artista a mirar el objeto que tiene delante, a diseccionarlo y volverlo a unir en su imaginación, o, si dibuja de memoria, lo que lo fuerza a ahondar en ella, hasta encontrar el contenido de su propio almacén de observaciones pasadas"¹⁰. Para John Berger dibujar es un proceso que está íntimamente conectado al pensamiento y a sus procesos, por lo que nos interesa profundizar en cuáles son estos procesos y cómo se conectan y responden ante el dibujo.

Juhani Pallasmaa estipula que "hacer bocetos y dibujar constituyen ejercicios espaciales y hápticos que fusionan en entidades singulares y dialécticas la realidad externa del espacio y de la materia y la realidad interna de la percepción, del pensamiento y de la imaginación mental"¹¹. Por lo que a partir de esto

¹⁰ Berger, J., Sobre el Dibujo. Gustavo Gili, Sl., Barcelona, 2011, pág. 7.

¹¹ Pallasmaa, J., la mano que piensa sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura. Gustavo Gili Sl, Barcelona, 2012, pág. 99.

podemos derivar tres procesos mentales principales que se manifiestan a partir del dibujo, de tal forma que podemos relacionar que dibujar es una práctica o actividad que sirve para adquirir conocimiento o desarrollar una habilidad que va a depender de nuestro entorno, de nuestra percepción y de otras circunstancias, la cual nos remite primeramente a un proceso **fisiológico** que nos ayudará a entender su funcionamiento en relación a nuestro organismo y que por otra parte lo podemos relacionar a la **cognición** y a los procesos cognitivos, para finalmente abordar cómo se vincula al **pensamiento**. Otro autor que aborda este tema es Stefano Milano, el cual menciona que “la relación entre el dibujo y el pensamiento está localizada en el hecho de que ambos son instrumentos de representaciones cognitivas”¹². Por lo tanto, profundizar en ellas nos mostrará un panorama más cercano al uso del dibujo y como se puede relacionar con el pensamiento de lo arquitectónico.

En primer lugar estudiaremos el aspecto fisiológico el cual es importante abordar puesto que representa al conjunto de disciplinas científicas que estudian a nuestro organismo, se hará especial hincapié en la disciplina que estudia al cerebro, puesto que como vimos anteriormente el dibujo hace alusión a una habilidad que no solo hace referencia a una habilidad física sino también mental por lo que nos concentraremos en la neurociencia la cual estudia el sistema nervioso con el fin de acercarnos a la

12 Milano, S., Schoonderbeek M., *Drawing Theory, An Introduction*. Footprint Foundation, Amsterdam, 2012, pág. 2.

comprensión de los mecanismos que regulan el control de las reacciones nerviosas y del comportamiento del cerebro, buscando comprender qué pasa con nosotros y nuestro organismo al momento de dibujar.

Dibujo / Pensamiento

La información que existe sobre el cerebro es abundante, por lo que haremos un breve análisis que nos ayude a entender cuál es su función fisiológica y cómo está se relaciona al momento de dibujar. De acuerdo con la enciclopedia “Erase una vez... la enciclopedia del cuerpo humano(II était une fois... - L'encyclopédie du corps humain)”¹³ en su apartado sobre el cerebro; el cuerpo humano se compone de distintos órganos, los cuales trabajan de manera coordinada para un correcto funcionamiento, el sistema nervioso es el responsable de coordinar estas funciones y la de todas las partes del cuerpo, así como la relación que tenemos con nuestro entorno, ya que por medio de él, este recibe la información del exterior, elabora las respuestas y da las órdenes adecuadas para que los músculos y los órganos deleguen funciones en cada caso. El sistema nervioso regula nuestras acciones voluntarias así como las involuntarias, se compone de células especializadas llamadas neuronas, y podemos identificar 3 componentes principales que lo integran, el encéfalo, la médula espinal y los nervios (Fig 1.1).

13 Barillé, A., Wrzesien, A., Podgorski M. et al., *Il était une fois... - l'encyclopédie du corps humain*. Hachette Jeunesse, Paris, 2018.

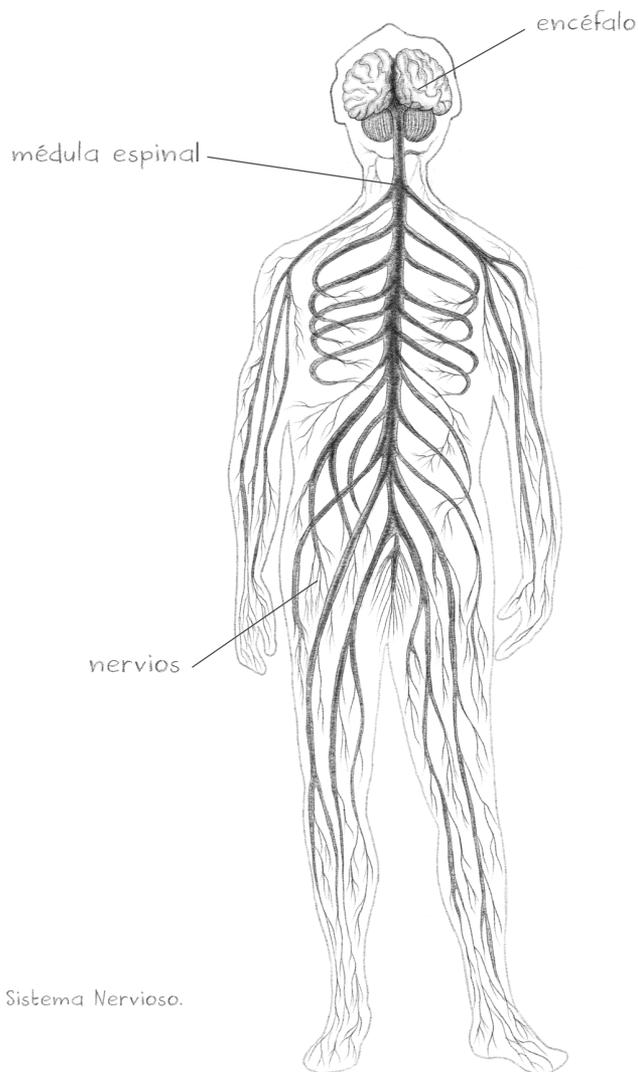


Fig. 1.1 Sistema Nervioso.

"El cerebro humano tiene alrededor de 100.000 millones de neuronas. Con una medida estimada de mil conexiones entre cada neurona y sus vecinas, tenemos cerca de 100 billones de conexiones, cada una de ellas capaz de realizar un cálculo simultáneo. Se trata de un procesamiento paralelo masivo y de una llave para desentrañar la fuerza del pensamiento humano."¹⁴

El encéfalo es un centro nervioso que comprende tres partes: el cerebro, el cerebelo y el bulbo raquídeo (Fig 1.2), el cerebro representa la mayor parte del encéfalo y se divide en dos partes llamadas hemisferios cerebrales. La médula espinal se encuentra a lo largo de la columna vertebral en el canal raquídeo y se conecta con el cerebelo, la cual podemos comparar con una especie de raíz principal a la cual van a estar conectados los nervios que se encuentran repartidos por todo el cuerpo y que forman parte de la vía por la que las neuronas transportan la información a los centros de procesamiento y que transmitirán las órdenes que darán respuesta para que las acciones se realicen, de esta forma, el cerebro que es el principal centro nervioso, el cual decide como le conviene reaccionar y envía una nueva información a través de estos circuitos complejos. Los circuitos formados

14 Edwards, B., Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Urano, 13ª Edición, España, 2000, pág. 25.

por las neuronas que parten de la médula espinal son mucho más sencillos pues a diferencia de los que se conducen a los centros nerviosos superiores; el cerebro y el cerebelo, estos circuitos se encargan de los estímulos nerviosos más esenciales, como quitar la mano del fuego o meter las manos cuando tropezamos los cuales se conocen como actos reflejos, son actos que no se aprenden, sino que se desarrollan de manera instintiva y solo pueden hacer trabajar a un número limitado de músculos. Es dentro del sistema nervioso donde nacen los actos voluntarios y los actos reflejos, los actos voluntarios son donde se necesita que el cerebro entre en acción y a diferencia de los otros, estas neuronas no necesitan de un acto reflejo para cumplir una misión en particular. El dibujo al ser una acción en la que el cerebro interviene es un acto voluntario. De esta forma podemos derivar cómo cada uno de los centros nerviosos tiene una función específica, es así como el cerebro cumple con 3 clases de funciones:

Recibe los estímulos sensitivos que provienen de los órganos de los sentidos y los traduce en sensaciones, como ver, escuchar, sentir, etc."¹⁵. Cuando dibujamos nos exponemos a esta recepción de estímulos.

“Envía a los músculos estímulos motores, que se transforman en movimientos voluntarios, como correr,

15 Barillé, A., Wrzesien, A., Podgorski M. et al., Il était une fois... – l'encyclopédie du corps humain. Hachette Jeunesse, Paris, 2018, pág. 24.

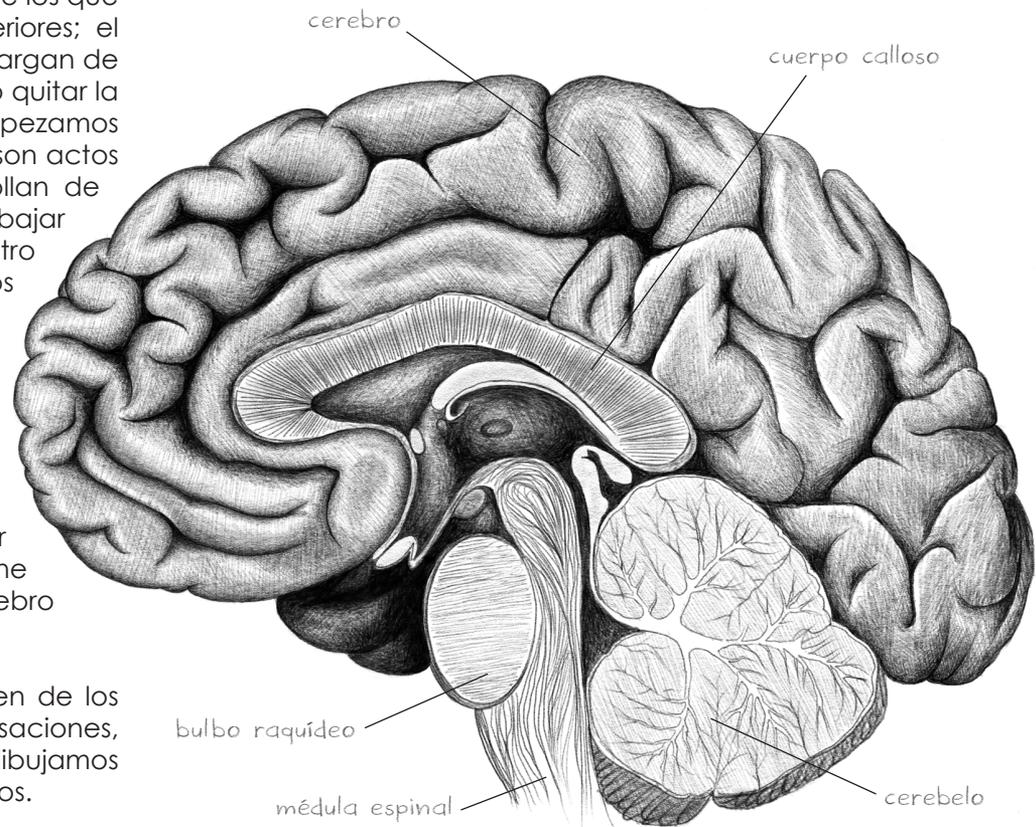
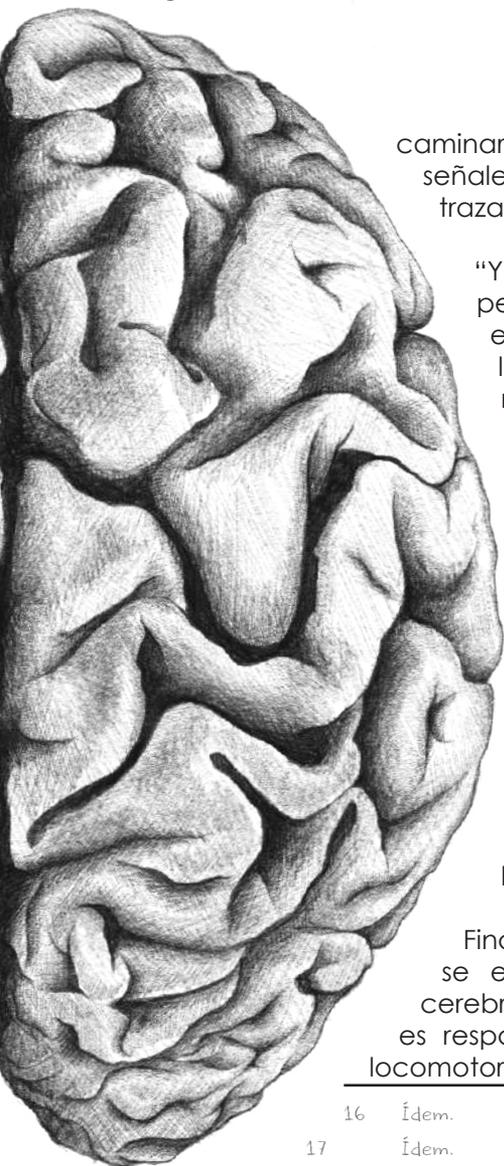


Fig. 1.2 El encéfalo.

Fig. 1.3 Hemisferio Derecho.



caminar o gesticular"¹⁶. El cerebro emite señales a nuestra mano que nos permite trazar.

"Y es la base de la inteligencia que permite recordar, razonar y sentir ciertas emociones como el miedo, la alegría, la ira o el placer"¹⁷. Es decir, que nuestro cerebro es la base en la que se da lugar a ciertos procesos que nos permitirán expresar, interpretar, conocer, etc., al momento de dibujar.

Al mismo tiempo el cerebelo tiene por misión mantener el equilibrio del cuerpo y coordinar sus movimientos, por su lado el bulbo raquídeo regula las funciones involuntarias de la respiración, los movimientos del corazón y la digestión, y es quien produce los reflejos más importantes del cuerpo humano.

Finalmente la médula espinal es quien se encarga de la transmisión entre el cerebro y los nervios que parten de ella y es responsable por igual de ciertos reflejos locomotores simples.

16 Ídem.

17 Ídem.

Es claro, que dibujar está vinculado a estos procesos mentales; ya que físicamente al dibujar se estimulan nuestros sentidos y órganos, y especialmente al cerebro haciéndolo ejecutar distintos procesos para que esta actividad se realice; puesto que como ya vimos dibujar se puede convertir en un receptor de sensaciones, y precisamente "las neuronas son parte del procesamiento de esta información sensorial, del almacenamiento de la información, y de la planificación de conductas o respuestas, las cuales son fundamentales en el proceso de elaboración del pensamiento"¹⁸. Es así que podemos ver como se empieza a tejer la relación entre dibujo, cerebro y pensamiento, pero aún existen otras características del cerebro que debemos abordar para conocer mejor cómo actúa al momento de dibujar. En la actualidad no se sabe con precisión cómo trabaja el cerebro a pesar de los años que lleva estudiándose, pero es gracias a este magnífico procesador que podemos conocer y reconocernos en nuestro entorno.

El Hemisferio Derecho

Una de las características más notables del cerebro humano es la dualidad cerebral, físicamente el cerebro se divide en dos partes, el hemisferio derecho y el hemisferio izquierdo (Fig 1.3 y 1.4). El primero controla la parte izquierda del cuerpo y el segundo la parte derecha, lo que da pie a que los nervios

18 Explora.cl, Cómo se produce el Pensamiento en el Cerebro. 2016. Recuperado de <https://www.explora.cl/blog/2016/01/28/como-se-produce-el-pensamiento-en-el-cerebro/>

se crucen entrando al cerebro. Cada hemisferio comprende muchas zonas especializadas, en una se elabora el lenguaje, en otra la comprensión de este lenguaje, en otra el sentido de la vista, la memoria, etc. Pero por lo general son conocidos como Hemisferio Lógico y Hemisferio creativo, debido a algunas de las especializaciones que se le atribuyen a cada hemisferio, esto es relevante ya que así podemos entender como y donde se origina el dibujo en nuestro cerebro; Betty Edwards en su libro, 'aprende a dibujar con el lado derecho del cerebro' expone este tema. En palabras de Edwards, "los hemisferios cerebrales del ser humano se desarrollan de forma asimétrica respecto a su función"¹⁹, pero se encuentran unidos a través del corpus callosum (Fig 1.2), "un grueso cable nervioso compuesto por millones de fibras, que conecta los dos hemisferios cerebrales [...] la principal función del cuerpo calloso consistía en comunicar los dos hemisferios, permitiendo la transmisión de la memoria y del aprendizaje [...] la comunicación entre los dos cerebros funde o reconcilia las dos percepciones"²⁰. Debido a que los dos hemisferios se especializan en diferentes áreas distintas funciones, de cierta forma podemos decir que "el cerebro tiene dos maneras de conocer ... Cuando los hemisferios recogen la misma información sensorial, cada uno la maneja de manera diferente"²¹, con el fin de que ambos hemisferios trabajen de forma conjunta y

19 Edwards, B., Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Urano, 13ª Edición, España, 2000, pág. 58.

20 Ibidem., pág. 59-60.

21 Ibidem., pág. 66.

complementaria, sobre esto el psiquiatra y escritor Ian McGilchrist menciona en su libro sobre la interacción de los dos hemisferios cerebrales la diferencia entre dos enfoques del conocimiento o comprensión en donde "Según el hemisferio izquierdo, el entendimiento se construye a través de las partes" y "Según el hemisferio derecho, la comprensión proviene de la totalidad que puede, ya que es solo a la luz de la totalidad que se puede realmente comprender la naturaleza de las partes"²². Por si sola esta reflexión podría ser difícil de entender, pero es justamente esto lo que busca explicar, el que las partes no pueden ser entendidas sin el todo, las partes no se pueden pensar aisladas porque siempre necesitaran del todo para ser parte; dicho de otra forma si el cerebro no tuviera la capacidad de conciliar sus percepciones, no tendría percepciones.

Esta perspectiva en la que comprendemos como funciona el

22 McGilchrist I., The Master and his Emissary, The Divided Brain and the Making of the Western World. Yale University, Londres, 2009, pág. 142.

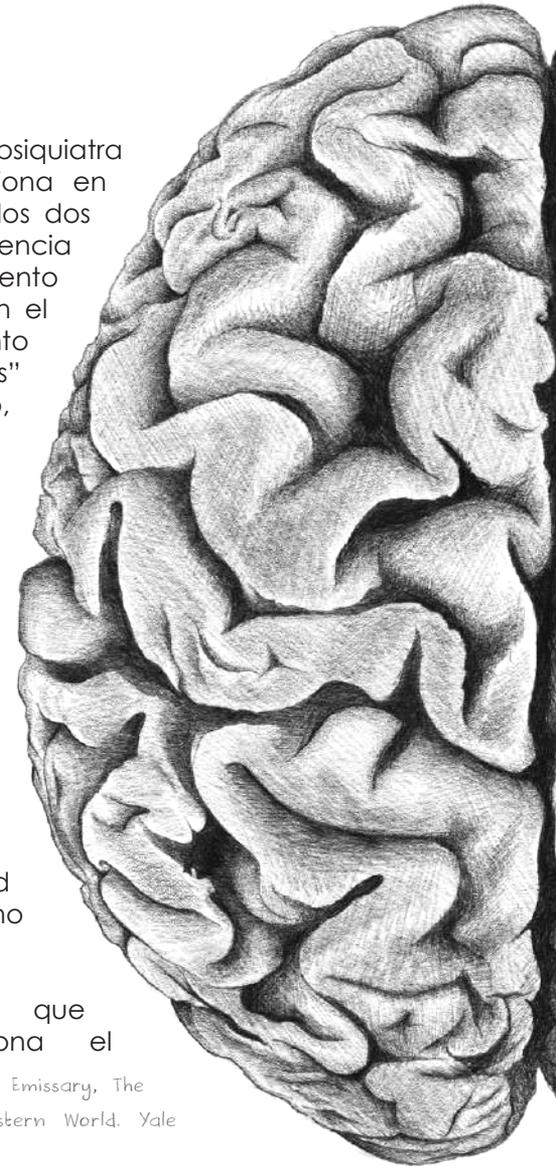


Fig. 1.4 Hemisferio Izquierdo.

cerebro, es clave para comenzar a entender una de las problemáticas principales en el uso del dibujo, "la manera de comprender el cerebro tiene importantes implicaciones para la educación en general y para el aprendizaje del dibujo en particular"²³, ya que por las características de los hemisferios se ha encontrado que hay un hemisferio más usado que el otro, incluso al hemisferio izquierdo se le conoce como hemisferio dominante y al otro como subordinado, según Edwards en una investigación llevada a cabo en el Instituto Tecnológico de California reunió "pruebas que demostraban que la modalidad del hemisferio izquierdo es verbal y analítica, mientras que la del derecho es no verbal y global [...] el hemisferio derecho es rápido, complejo, totalizador, espacial y perceptivo, una forma de procesar que no sólo difiere de la del cerebro izquierdo [...] sino que muestra la misma complejidad, ambos hemisferios emplean modos cognitivos humanos muy superiores que, aunque diferentes, incluyen el pensamiento, el razonamiento y otras actividades mentales muy complejas"²⁴. En otras palabras, aunque procesen la información de formas diferentes, ambos tienen la misma relevancia.

Por otro lado, los indicios sobre estas dos maneras de procesar la información y cómo se pueden llegar a interferir ha dado pie a nuevas teorías sobre cómo está disparidad permitió el desarrollo evolutivo

23 Edwards, B., Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Urano, 13ª Edición, España, 2000, pág. 59.

24 Ibidem., pág. 60-61.

asimétrico del cerebro; incluso pudiéramos plantear la posibilidad de que sea un vestigio de nuestro pensamiento antes de que los humanos tuviéramos un lenguaje, de cómo nos comunicábamos cuando no existía un idioma, cuando lo verbal, lo lógico, lo simbólico, y lo racional no existía, las dos mentes solo son prueba del largo camino evolutivo que nuestro cerebro ha tenido que enfrentar.

Es así como "Dentro de cada cráneo hay un cerebro doble que tiene dos maneras de conocer"(Edwards, 2000, p. 66), cada uno de nosotros tiene dos mentes, dos conciencias, conectadas e integradas por un cable de fibras nerviosas que sirve de mediador entre ambos hemisferios" (Edwards, 2000, p. 62). El Cuerpo calloso "funde o reconcilia las dos percepciones, manteniendo así nuestra sensación de ser una persona, un ser unitario"(Edwards, 2000, p. 60). Así mismo también sabemos que los dos hemisferios son capaces de trabajar de manera conjunta de múltiples formas, esto permite que cada hemisferio se ocupe de acuerdo a sus habilidades, quizá de forma individual, pero también de forma recíproca e incluso conflictiva. "Cuando los hemisferios recogen la misma información sensorial, cada uno la maneja de manera diferente: tal vez la tarea se divide entre ambos y cada uno se encarga de la parte correspondiente a su estilo. O bien un hemisferio, normalmente el izquierdo(dominante), acapara e inhibe al otro"²⁵.

Dicho esto "Los descubrimientos sobre los aspectos de

25 Ibidem., pág. 66.

los hemisferios cerebrales vinculados con la percepción visual indican que la capacidad de dibujar podría depender de si se tiene acceso conscientemente a la mitad secundaria o subordinada del cerebro, la derecha. [...] Por lo que parece, el cerebro derecho percibe, es decir, procesa la información visual, de la manera que uno la necesita ver para realizar dibujos, a partir de la percepción de las formas, mientras que el cerebro izquierdo, no. [...] Usando el hemisferio derecho, somos capaces de dibujar lo que percibimos"²⁶. Lo que nos hace reflexionar acerca del hemisferio dominante y la sumisión por parte del otro hemisferio con respecto al dibujo. Para Edwards existen ciertos prejuicios en el lenguaje que influyen en la forma en la que percibimos a los hemisferios; "a estas connotaciones contrarias que tienen en nuestro lenguaje la izquierda y la derecha, hay que añadir los conceptos de dualidad o bilateralidad de la naturaleza y del pensamiento humanos que han postulado a este respecto los filósofos, profesores y científicos de muchas épocas y culturas diferentes. La idea central es que existen dos formas de conocimiento paralelas"²⁷; podemos relacionar la dualidad o bilateralidad de la que Edwards habla con lo que Edgar Morin llama el "paradigma de simplificación" el cual impone los principios de disyunción, reducción y abstracción y en el que profundizaremos

26 Ibidem., pág. 63, 66.

27 Ibidem., pág. 65.

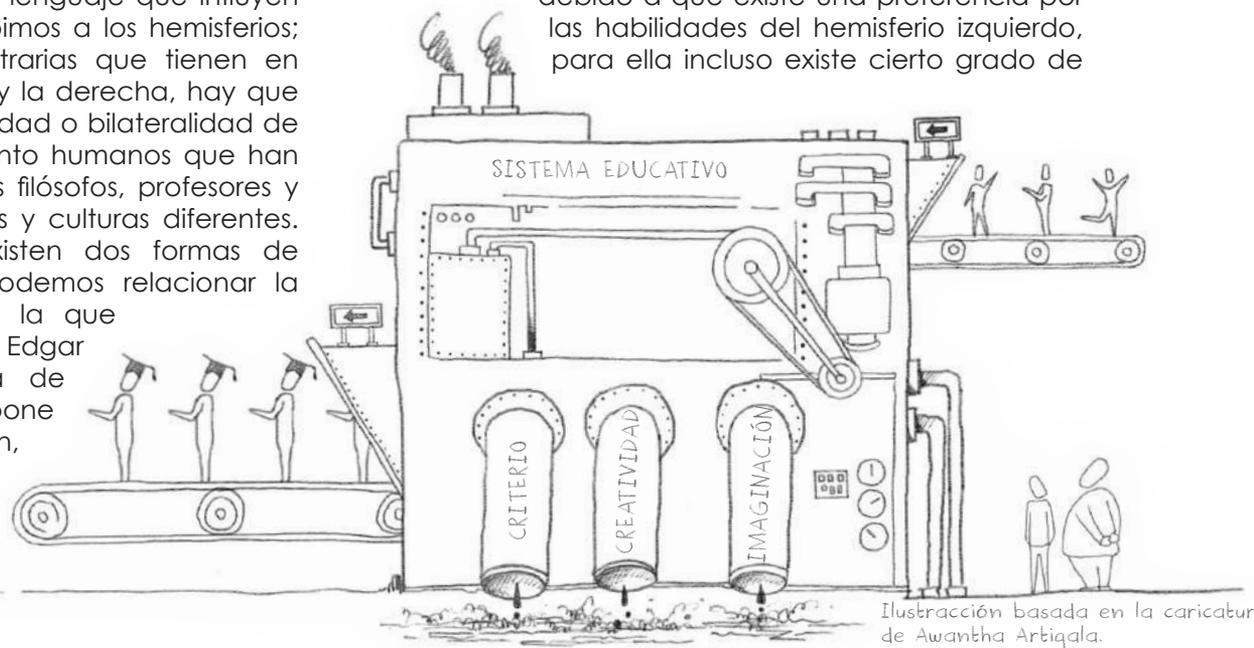


Ilustración basada en la caricatura de Awantha Artigala.

más adelante; Pallasmaa también se ha pronunciado con respecto a esta dualidad y menciona que "esta división [...] tiene unos cimientos sólidos en la historia del pensamiento occidental" (Pallasmaa, 2012, p. 7).

Sobre esto, Betty Edwards ha sido puntual con el hecho de que en la actualidad, nuestro sistema educativo prioriza la cultivación del hemisferio izquierdo y descuida al hemisferio derecho, resaltando el hecho de que en el sistema educativo actual existen muchos cursos que concentran las habilidades del hemisferio izquierdo con clases verbales y numéricas, y pocas o ninguna que desarrollen al hemisferio derecho, esto debido a que existe una preferencia por las habilidades del hemisferio izquierdo, para ella incluso existe cierto grado de

discriminación hacia el hemisferio derecho por “no ser bueno para ordenar las cosas en sucesión. [...] Además, el hemisferio derecho no tiene un buen sentido del tiempo y, al parecer, no logra entender qué quiere decir la expresión perder el tiempo”²⁸. El sistema en el que estamos inmersos ha provocado una desvalorización de estas habilidades y “Aunque hoy en día los educadores son cada vez más conscientes de la importancia del pensamiento intuitivo, los programas escolares siguen estando estructurados según la modalidad del hemisferio izquierdo”²⁹, Pallasmaa también ha expresado que “desde el punto de vista intelectual, podemos haber rechazado la dualidad cartesiana [...] desde un punto de vista filosófico, pero la separación sigue vigente en las prácticas culturales, educativas y sociales”³⁰ es decir, la enseñanza se lleva a cabo de manera progresiva, sigue ciertos lineamientos que en sí mismos ya son lineales, se debe cumplir con horarios, hacer filas y dar calificaciones que van de menor a mayor, de peor a mejor; ocasionalmente se llegan a dar cursos que recurren a habilidades perceptivas o creativas, pero nada de manera significativa, “el cerebro derecho está perdido en nuestro sistema escolar y se queda en gran parte sin educar. Afortunadamente, este desarrollo puede producirse casi a pesar del sistema escolar, mediante una capacidad de supervivencia

28 Ibidem., pág. 67.

29 Ibidem., pág. 68.

30 Pallasmaa, J., *La mano que piensa sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura*. Gustavo Gili SL, Barcelona, 2012, pág. 9.

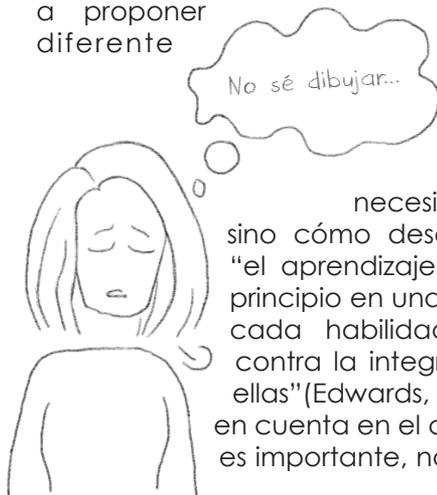
del cerebro derecho”³¹, quizá por naturaleza no puede seguir al sistema; “Pero nuestra cultura se inclina hasta tal punto a recompensar las habilidades del cerebro izquierdo que quizá estemos perdiendo una gran parte de la capacidad latente de la otra mitad”³². Esta necedad nos remite a las problemáticas abordadas al inicio de este documento, con una comunidad y particularmente profesores que crean estereotipos de dibujo que son recompensados sin pensar en las consecuencias que puedan llegar a tener, como el abandono, la “falta de talento” y la abolición de las posibilidades que puedan llegar a darse en los alumnos, en vez de impulsarlos o motivarlos a explorar y desarrollar sus capacidades, provocando frustración y complejos que no solo se atribuyen al dibujo sino a todo el sistema escolar. “Somos conscientes de las consecuencias que puede tener una

31 Edwards, B., *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Urano, 13ª Edición, España, 2000, pág. 68.

32 Ídem.



mala educación en los aspectos verbal y numérico ya que por lo visto el hemisferio izquierdo nunca se recupera del todo y los efectos pueden imposibilitar a los alumnos de por vida"(Edwards, 2000, p. 68). Pero porqué no tenemos las mismas preocupaciones por el hemisferio derecho, por qué no nos preocupa su educación de la misma forma si ambos son relevantes para nuestro funcionamiento; además me gustaría mencionar que cuando nos encontramos en ciertos ámbitos como en el de la arquitectura y se requieren habilidades asociadas al hemisferio derecho se exige tener un dominio supremo de ellas de forma inmediata, como si les hubiéramos dedicado el mismo tiempo que dedicamos a desarrollar las habilidades del hemisferio izquierdo, como si aparecieran por arte de magia, lo que provoca una brecha notable entre los individuos, razón por la que deberíamos empezar a proponer una aproximación diferente



una aproximación que pueda integrar la enseñanza y las habilidades de ambos hemisferios. El problema no es que se necesite tener una habilidad, sino cómo desarrollar esa habilidad, "el aprendizaje puede convertirse al principio en una lucha, primero contra cada habilidad parcial y después contra la integración fluida de todas ellas"(Edwards, 2000, p. 21). Tener esto en cuenta en el campo de la docencia es importante, no sólo en la enseñanza

del dibujo, sino en la educación en general.

Ya que le atribuimos la culpa a la "falta de talento", pero nunca a la falta de desarrollo de ciertas habilidades parciales, "cuerpo y mente se entienden como entidades no relacionadas que no constituyen una realidad integrada"³³. Es también por esta razón que al dibujo se le ha dado la reputación de ser tan difícil, ya que al ser un conjunto de habilidades que deben desarrollarse, que no tienen fórmula y que no es algo automático, su aprendizaje y "enseñanza" se complican, pues se deben gestionar muchos factores para hacerlo emerger, particularmente aumentando la dificultad de quien lo enseña y que en la mayoría de los casos está más adelantado en el desarrollo de esta habilidad y se olvida de su propia experiencia e incluso se desentiende de su propio proceso, no de manera consciente, sino como el efecto de haber adquirido una nueva habilidad, como cuando aprendemos a caminar, conducir o andar en bicicleta. De acuerdo con Edwards una forma de empezar a activar estas habilidades consiste en crear una estrategia para acceder de forma consciente a la modalidad D(Hemisferio Derecho), es decir a la modalidad visual, perceptiva y no dominante del cerebro ofreciendo una tarea que la modalidad I(Hemisferio Izquierdo), verbal y analítica rechace; por lo tanto el dibujo se convierte en un medio que nos permite "acceder a las funciones del cerebro derecho", por lo que Edwards basa su teoría en dos principios organizativos

33 Pallasmaa, J., *La mano que piensa sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura*. Gustavo Gili Sl, Barcelona, 2012, pág. 9.

que son, primero: reconocer las habilidades parciales que integran al dibujo y segundo, proporcionar las condiciones que faciliten los cambios cognitivos a la modalidad D; además debemos destacar que “El conocimiento que se establece a través del dibujo es algo que se determina previamente al hecho de dibujar, en lo que podríamos denominar como la formación sentimental del dibujante, por medio de una serie de aforismos que, aunque no parecen guardar relación con las reglas de la práctica, son determinantes de la actitud con la que el creador se enfrenta al hecho de dibujar”³⁴. Para Edwards estos aforismos, principios o habilidades conforman la habilidad global de dibujar, la cual parece integrarse de:

"cinco habilidades parciales, habilidades que no son de dibujo sino de percepción, aparte se necesitan otras habilidades básicas adicionales para el dibujo imaginativo y expresivo, aunque de estas solo he encontrado dos:

1. Percepción de los contornos.
2. Percepción de los espacios.
3. Percepción de las relaciones.
4. Percepción de luz y sombra.

34 Gómez Molina, Juan J. et al., Las lecciones del Dibujo. Cátedra, 3ª Edición, Madrid, España, 2003, pág. 14.

5. Percepción de la totalidad o gestalt (la forma)

6. Memoria

7. Imaginación

El conjunto de las 7 constituye la totalidad de la habilidad global básica de dibujo”³⁵(Fig. 1.5).

De acuerdo con Edwards “La habilidad de dibujar se compone de habilidades parciales que se integran en una habilidad total. Una vez que se han adquirido estas habilidades parciales y se las han integrado, se sabe dibujar”. Además cabe aclarar que “La percepción de la totalidad o gestalt, no se enseña ni se aprende, sino que surge como consecuencia de haber adquirido las otras” (Edwards, 1987, pág. 20) — habilidades.

Pero no es tan simple como suena ya que “dibujar origina un notable conflicto mental”, pues provoca una guerra de pensamientos internos, que no solo se deben a la resistencia contra el hemisferio alfa, sino a la confrontación de percepciones de los hemisferios y al desarrollo continuo de las habilidades parciales, lo que resulta en una “forma” diferente de procesar la información a la que usamos habitualmente y que al parecer también requiere usar el cerebro de un “modo distinto” a como lo hacemos siempre.

35 Edwards, B., Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Urano, 13ª Edición, España, 2000, pág. 20.

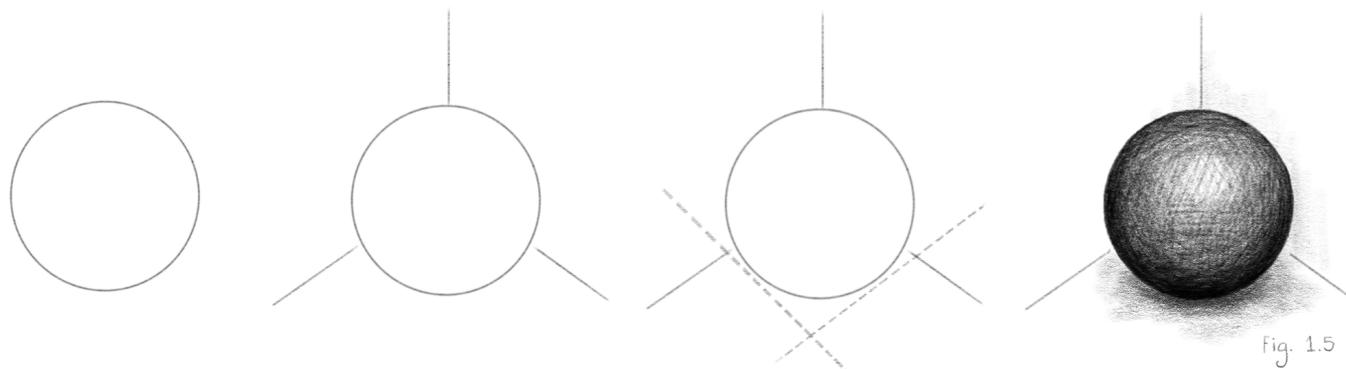


Fig. 1.5 Habilidades Parciales.

La información que nuestro cerebro obtiene será crucial al momento de dibujar pero “es importante remarcar que a pesar de que los ojos recogen información visual mediante la observación constante del entorno, la cosa no se acaba con los datos del exterior que proporciona la vista, ya que al menos parte o tal vez todo lo que vemos, lo transformamos, interpretamos o conceptualizamos, a partir de nuestra propia formación, mentalidad y experiencias pasadas”³⁶. La información que recolectemos y como la entendemos va a depender de nosotros mismos, pues estamos expuestos al fenómeno de la experiencia, que puede llegar en distintas formas y en miles de combinaciones; este punto es importante ya que “en realidad, el cerebro puede aportar la expectación y la decisión sin la participación de nuestra conciencia, para después alterar, reordenar, o simplemente desechar, toda información visual que llega a la retina”³⁷. De cierto modo el cerebro es algo autónomo, recordemos que cuando soñamos va a depender de cómo el cerebro organice la información que recibe y almacena, es algo que sí podemos decirlo de esta forma, no está en nuestras manos. “En este sentido, parece que aprender a percibir a través del dibujo cambia este proceso y permite ver

36 Ibidem., pág. 27.

37 Ídem.

de una forma diferente, más directa, dejando de alguna manera en suspenso la interpretación que hace el cerebro, lo que permite ver de un modo más completo y quizá más realista”³⁸. Lo que nos sugiere Edwards de cierta forma es una especie de gimnasia cerebral para entrenar al cerebro, especialmente al derecho, ya que al ser el hemisferio subordinado inhibe su capacidad y al ser el encargado de la actividad de dibujar, nuestra “modalidad intuitiva, subjetiva, relacional, holista e independiente del tiempo”(Edwards, 2000, p. 67).

De esta forma “cuándo el cerebro está cansado de su verborrea, dibujar es una manera de acallarla y de vislumbrar fugazmente la realidad trascendente. Las percepciones visuales fluyen por el organismo humano a través de los medios más directos (la retina, las vías ópticas, los hemisferios cerebrales, las vías motoras) para transformar mágicamente una hoja de papel ordinaria en una imagen de sensación única, de su visión de la percepción”³⁹.

Por lo que “El dibujo, además, puede revelarle a quien lo realiza muchas cosas de sí mismo y de algunas facetas que podrían estar oscurecidas por su

38 Ídem.

39 Ibidem., pág. 276.

yo verbal. Los dibujos pueden mostrarle al dibujante como ve las cosas y lo que siente por ellas"⁴⁰. Una sensación que todos hemos experimentado, un instinto antiguo, como un *switch* mental que el dibujo activa y nos ayuda a confrontar y manifestar nuestras ideas.

Es así como al momento de dibujar Edwards describe que: "primero dibuja la modalidad D, comunicándose con su dibujo sin palabras. Después

vuelve a la modalidad verbal para interpretar sus sensaciones y percepciones sirviéndose de las potentes capacidades del cerebro izquierdo, con palabras y pensamiento lógico. Si el dibujo está incompleto y no se aviene a palabras ni a la lógica racional, una vuelta a la modalidad D puede aportar intuición y comprensión analógica para aplicarla al problema. O bien, los hemisferios pueden trabajar en colaboración en incontables combinaciones posibles"⁴¹(Fig 1.6).

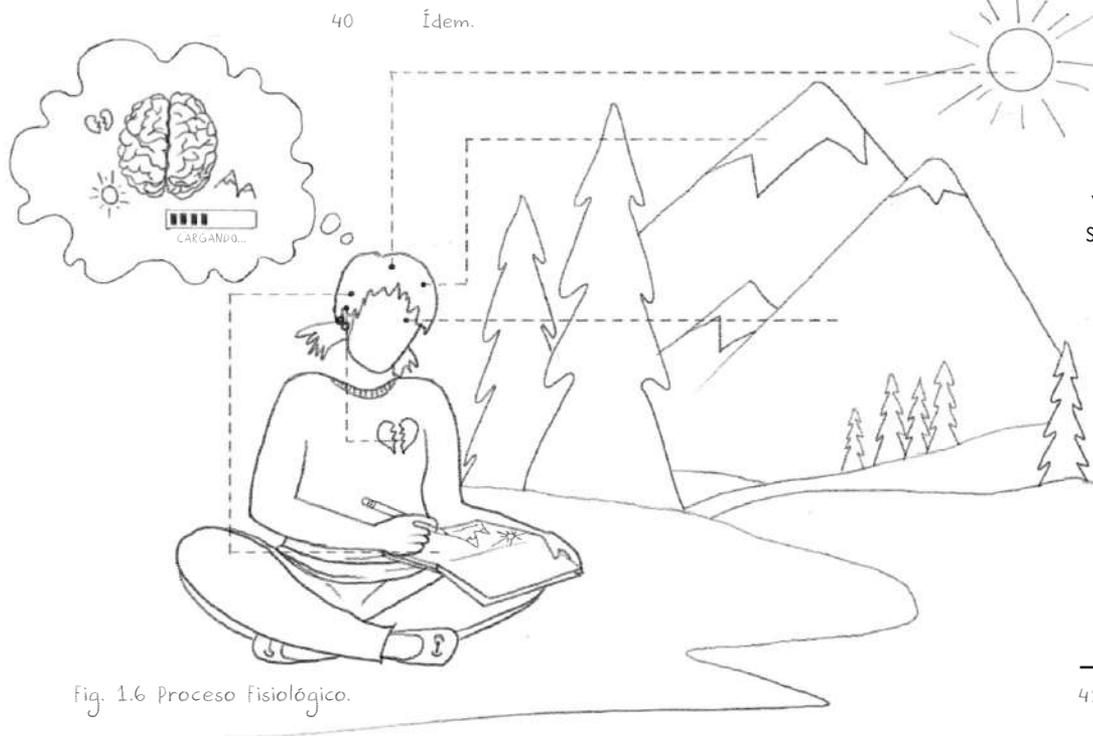


Fig. 1.6 Proceso Fisiológico.

Es importante remarcar que dibujar no solo se logra utilizando la modalidad D, es un trabajo en conjunto con la modalidad I, y otras intervenciones como la del corpus callosum, el cerebro, nuestro sistema nervioso y en el cómo procesamos nuestros estímulos sensitivos y experiencias; de cierta manera en el proceso de dibujar se aprende a controlar, en mayor o menor grado, las modalidades mediante las cuales el cerebro maneja la información, ya que "es el mismo cerebro el que se esfuerza por comprenderse a sí mismo, la única materia del universo que se observa a sí misma, se pregunta, intenta analizarse y adquirir mayor control sobre sus capacidades"(Edwards, 2000, p. 24). Tomando en cuenta que la información que se recibe se puede manejar de dos formas distintas y que al parecer también pueden trabajar unidas y convergir en

41 Ídem.

múltiples combinaciones, esta de menos recalcar la importancia que tiene el cerebro en la actividad de dibujar. Por todo esto, es importante hablar de la teoría de Edwards, no solo porque nos permite conocer cómo trabaja el cerebro fisiológicamente al dibujar, sino porque también nos presenta el panorama de cómo nos relacionamos y manifestamos ante el dibujo y cómo esto repercute en nosotros. Edwards deja claro que “dibujar consiste en establecer condiciones que induzcan el cambio mental hacia una modalidad diferente de procesar la información”(Edwards, 2000, p. 33), ella lo describe como un estado de la conciencia ligeramente alterada en el que podemos “acceder a la parte de la mente que trabaja de un modo conducente al pensamiento”(Edwards, 2000, p. 37). Dado que es así como “el dibujo, al mismo tiempo que configura una idea, comunica e informa de la estructura con la que cada persona capta el fenómeno, reflejando al mismo tiempo el valor simbólico que asume”⁴².

Una vez presentado como funciona el aspecto fisiológico del cerebro debemos profundizar en los procesos que nos conducen al pensamiento para avanzar al siguiente punto descrito en la reflexión de Pallasmaa, y comprender cómo repercuten en la forma en la que conocemos y aprendemos al dibujar; esto debido a que el dibujo “enlaza todas las actividades primordiales de expresión y construcción vinculadas al conocimiento, a la descripción de las

42 Gómez Molina, Juan J. et al., Las Lecciones del Dibujo. Cátedra, 3ª Edición, Madrid, España, 2003, pág. 18.

ideas, las cosas y a los fenómenos de interpretación basados en la explicación de su sentido por medio de sus configuraciones”⁴³. Por lo que será necesario abordar la cognición y los procesos cognitivos del dibujo por los que se procesa la información a partir de la percepción, el conocimiento adquirido, la experiencia y las características subjetivas que permiten valorar y clasificar la información y que evocan el pensamiento, quien dará la oportunidad al individuo de tomar dicha información, analizarla, organizarla, y relacionarla de tal forma que den sentido a su actuar.

Procesos Cognitivos del Dibujo

Como ya hemos visto el dibujo nos hace encontrar en un intercambio continuo de estímulos en el que el cerebro juega un papel importante en virtud de que es susceptible y se encuentra constantemente expuesto al conocimiento y por lo tanto al aprendizaje; cuando dibujamos nos encontramos en una posición vulnerable de recepción de información y es gracias a la cognición que nosotros vamos a poder procesarla gracias a la percepción, la experiencia y ciertas características subjetivas que nos permitirán valorar la información y que consiste en procesos mentales tales como el aprendizaje, el razonamiento, la atención, la memoria, la resolución de problemas, la toma de decisiones y los sentimientos, dado que el ser humano tiene la capacidad de conocer gracias a estos procesos (Fig. 1.7).

43 Ibidem., pág. 17.

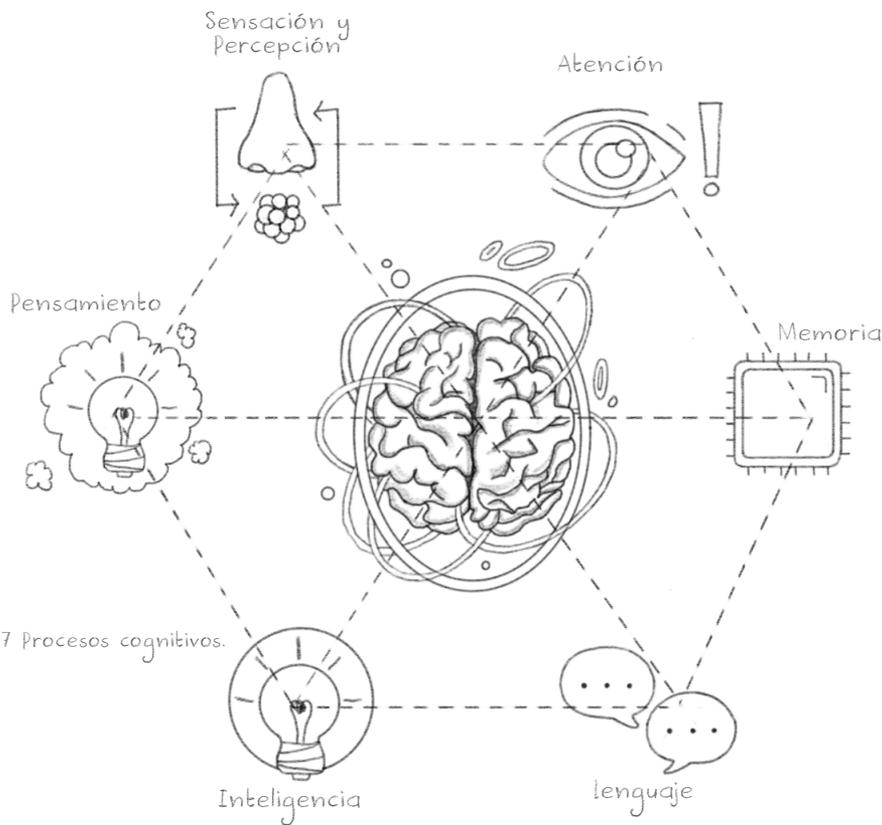


Fig. 1.7 Procesos cognitivos.

Cognición

Sin duda la manera de pensar del ser humano nos ha intrigado desde sus orígenes; el cómo nos comunicamos, pensamos y conocemos es parte del fenómeno de la cognición humana, la humanidad se ha dedicado a desentrañar este misterio desde tiempos antiguos, ejemplos como la alegoría de la caverna de Platón manifiesta la tendencia que tenemos por tratar de comprender la mente humana,

dando paso a múltiples disciplinas que la toman como objeto de estudio.

La cognición, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española (RAE), "Del lat. *cognitio*, -ōnis.. 1. f. conocimiento || acción de conocer"⁴⁴. Se entiende como un conjunto de procesos mentales que hacen posible el aprendizaje, como la memoria, el razonamiento y la construcción de significados.

A partir de que nuestro cerebro recibe la información del exterior, este la analiza y la organiza, la cognición es la responsable de entenderla, interpretarla e interiorizarla, "En cada intención de hacer saber algo está presente la percepción de las cosas, la manera propia de explicarse y de reconocer el mundo"⁴⁵. Esto deriva en nuestro pensamiento; llevándolo al ámbito del dibujo, podemos señalar que dibujar puede ser un medio que nos permite abrirnos a la percepción y experimentación del mundo, pero "Para adentrarse en el proceso mental de una persona, es indispensable conocer qué sucede en esa forma de pensar y procesar la información"⁴⁶. Por lo que podríamos decir que para adentrarnos en el proceso de dibujo de una persona, puesto que es un proceso que involucra la

⁴⁴ Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. Consulta 2021. Recuperado de <https://dle.rae.es/cognición>

⁴⁵ Ruiz Sandoval Resendiz C., la cognición en los procesos expresivos. De la Salle Ediciones, México, 2016, pág. 8.

⁴⁶ Ídem.

mente, es indispensable conocer cómo actúan los procesos cognitivos al dibujar.

Por medio de los procesos cognitivos podemos profundizar “cómo son los procesos de pensamiento y cómo permiten utilizar el conocimiento, la lengua y otros procesos para transmitir ideas, almacenar información en la memoria, establecer vínculos emocionales y de razonamiento, investigar, resolver problemas y crear”⁴⁷. En otras palabras entender que implica la cognición nos ayudará a entender cómo se cultiva nuestro pensamiento y cómo a partir del dibujo este puede avivarse y extenderse al ámbito de lo arquitectónico, en vista de que “el verdadero aprendizaje, los encuentros fortuitos y las coincidencias felices son tan importantes como el estudio sistemático, y las emociones tan importantes como los procesos cognitivos”⁴⁸. La cognición es un puente entre la imaginación mental del cerebro y el pensamiento.

Procesos Cognitivos

Los procesos cognitivos nos permiten procesar la información que llega a nuestro cerebro, esta serie de acciones tiene como fin una “operación mental”, que nos permite interpretar, capturar, almacenar y manipular la información con el propósito de que podamos emplearla para relacionarnos con nuestro entorno; “el estudio de los procesos cognitivos se

47 Ibidem., pág. 5.

48 Pallasmaa, J., Esencias. Gustavo Gili, Barcelona, 2018, pág. 76.

interesa básicamente en el origen y evolución del pensamiento y del conocimiento humano. [...] Reflexionar sobre el desarrollo cognitivo implica referirse al conjunto de habilidades que tienen que ver con la adquisición, organización, retención y uso del conocimiento que cada individuo posee. Incluye competencias básicas como atención, percepción y memoria, así como las superiores, relacionadas con la conciencia y control de los propios recursos cognitivos, es decir, la metacognición”⁴⁹.

Entender cómo funciona el desarrollo de estas habilidades, como las manejamos y en específico cómo las aplicamos para estimular la habilidad de dibujar nos permite abrir un panorama en el que podemos empezar a pensar en relacionar el dibujo como una forma de conocer; Después de una profunda revisión Celia. I. Ruiz señala que de acuerdo con “diferentes corrientes teóricas y algunos autores, es posible indicar que el aprendizaje es la adquisición, incremento o modificación de la información, conocimiento, habilidades, destrezas y/o conductas que tiene el individuo por distintos medios teóricos y/o prácticos de manera inferencial”⁵⁰, a partir del aprendizaje se nutre el conocimiento y por lo tanto el pensamiento; así que de esta forma se entiende por procesos cognitivos la “actividad cerebral encargada de transformar, transportar, reducir, coordinar, recuperar o utilizar una representación mental del

49 Ruiz Sandoval Resendiz C., la cognición en los procesos expresivos. De la Salle Ediciones, México, 2016, pág. 9.

50 Ídem.

mundo"(Ruiz, 2016, p.11).

De acuerdo con Ruiz existen distintos procesos cognitivos que se clasifican en procesos básicos y complejos, los básicos incluyen la sensación, percepción, atención y memoria, además cabe mencionar que la concentración en un nivel de atención es fundamental para la adquisición o análisis de la información que es necesaria para el aprendizaje; por otro lado los procesos cognitivos complejos comprenden el lenguaje, la inteligencia y el pensamiento.

Procesos Cognitivos Básicos

Los procesos cognitivos básicos, se centran como ya vimos en la sensación, la percepción, la atención y la memoria:

Sensación

La sensación se manifiesta de manera "principalmente biológica, está constituida por reacciones fisiológicas de orden interno o externo, y están representadas por el efecto inmediato ante un estímulo que se produce en el organismo"⁵¹, se puede decir que es el primer paso para que el cerebro empiece a digerir los estímulos que percibe para producir información y "que será traducida en vivencias".

51 Ibidem., pág. 12.

Percepción

La percepción deriva de las sensaciones y experiencias que vivimos, "constituye un proceso donde se organiza e interpreta la información que se recibe del exterior o interior. Integra en forma simultánea las diferentes señales recibidas y se convierte en un aprendizaje"⁵². Es importante remarcar que hay factores y circunstancias que van a afectar la percepción, puesto que existen fenómenos que influyen en ella para finalmente construir nuestra propia conciencia y conocimiento de nuestro entorno.

Atención

La atención "es la capacidad que posee el individuo de seleccionar, debido a la percepción, la información que recibe a través de los sentidos y dirigir los procesos mentales que permiten la concentración y la comprensión"⁵³, provocado por el interés, la atención es el estímulo, esfuerzo, o concentración sobre un deber en específico, es la responsable de filtrar la información y asignar las respuestas que permitan que el organismo se adapte a ciertas sensaciones y percepciones, esto es muy importante ya que la atención es la preparación del cuerpo y la mente hacia un estímulo de interés o de información que permitirá el control de la atención en ese estímulo.

52 Ibidem., pág. 13.

53 Ibidem., pág. 14.

Concentración

Síntoma de la atención, la concentración, "es la capacidad y habilidad de sostener la atención en un estímulo específico o por su intensidad despierta interés e impide la distracción, [...] la concentración es el resultado de un incremento en la atención sobre un estímulo en determinado tiempo"⁵⁴. Al estar expuestos a distintos estímulos, continuamente la concentración aborda la situación, con el objetivo de enfocar la atención ante la información proveniente.

Memoria

La memoria es la capacidad de reproducir ideas aprendidas anteriormente. Cuando se recibe información la memoria la almacena en dos niveles, el primer nivel para la información más reciente y el otro para la más antigua; la información recabada queda fija en la memoria gracias a las proteínas especiales fabricadas por el cerebro que permiten conservar los recuerdos, de esta forma cada vez que entendemos o sentimos algo el cuerpo sabe si ya conoce la sensación o si la reconoce por primera vez, por el contrario la memoria reciente se desvanece fácilmente. De hecho en las personas mas adultas se puede notar más la deficiencia en la irrigación sanguínea del cerebro o aterosclerosis, ellas se acuerdan perfectamente de hechos ocurridos durante su juventud, pero no de lo qué pasó el día anterior. Los recuerdos se pueden recuperar al parecer a la

⁵⁴ Ibidem., pág. 16.

excitación eléctrica de ciertas neuronas, la activación de un grupo concreto de estas permite recuperar un recuerdo y la transmisión de las señales eléctricas a través de las neuronas viene provocada a su vez por sustancias químicas llamadas neurotransmisores. Por esta razón la memoria es importante tanto para los procesos motrices como para los procesos cognitivos y más aún porque se trata de una parte vital de nuestro ser, ya que sin ella perderíamos parte o toda nuestra esencia.

Generalmente, cuando hablamos de la memoria, la asociamos a una especie de almacén gigante en donde conservamos la información que recopilamos, pero la memoria es mucho más que un depósito, podemos pensar en ella como un conjunto complejo de sistemas de almacenamiento de la información; desde un punto de vista neurobiológico, la memoria es "una representación interna de la información adquirida a través del aprendizaje que se halla codificada espacio-temporalmente en circuitos neuronales"(Kandell, 2011), de igual forma, puede entenderse como, "un proceso psicológico que sirve para almacenar la información codificada. La información puede ser recuperada, unas veces en forma voluntaria y consciente y otras de manera involuntaria"(Ballesteros, 1999). La memoria humana tiene la capacidad extraordinaria de retener información sin que la haya obtenido explícitamente, tiene el poder de deducir por sí misma, por ejemplo podemos reconocer un árbol de manera inmediata aunque nunca hayamos visto la especie exacta.

La memoria humana es más potente que cualquier computadora, se han hecho muchas estimaciones sobre cuál es su capacidad de almacenamiento, según el portal web 'Sizes' esta puede llegar a contener más de 10 billones de bytes, aunque algunos difieren y mencionan que puede llegar a contener hasta 2.5 petabytes, aún así la capacidad de la memoria no es suficiente para recordarlo todo. "La memoria es una facultad mental por la que se almacena y se recuerda la información, en forma consciente o inconsciente y voluntaria o involuntariamente"(Ruiz, 2016, p. 18). Para esto es importante aclarar que dentro de la memoria general existen diferentes tipos de memoria o tipos de almacenamiento, en los cuales se registra la información de manera específica y donde se categoriza y organiza ya sea que decida registrarse o descartarse inmediatamente según sea el caso; entender cómo es que se almacena la información es importante para comprender cómo funciona el registro de la información, como compete al aprendizaje y al conocimiento que busquemos desarrollar, por ejemplo, de lo arquitectónico.

El primer tipo de memoria es la primera es la memoria icónica o sensorial, se podría decir que es la primera etapa de almacenamiento y selección de la información, es digamos solo el tiempo de entrada de registro de la información, Ruiz la describe como "almacenes de gran capacidad pero duración muy limitada en los que se retiene brevemente la información sensorial que recibe el cerebro a partir de las diferentes experiencias y vivencias del

individuo"(Ruiz, 2016, p. 18). Le sigue la memoria a corto plazo o de trabajo la cual "sirve para mantener activa la información unos segundos, mientras se realizan otras tareas cognitivas"(Ruiz, 2016, p. 19) por ejemplo cuando copiamos un texto o un número de teléfono; cuando dibujamos usamos este tipo de memoria todo el tiempo por ejemplo cuando tratamos de mantener una imagen o una sección de ella en nuestra cabeza para después trasladarla al papel. Por otro lado, la memoria a largo plazo o memoria de trabajo es aquella "formada por el sistema de control articulatorio y el almacén fonológico [...] mediante la repetición subvocal"⁵⁵ la cual puede retener la información durante meses y años. La memoria declarativa o explícita es un tipo de memoria a largo plazo que "incluye aprendizaje sobre personas, lugares y hechos, su almacenamiento requiere conocimiento consciente y su formación depende de procesos cognitivos tales como evaluación, comparación e inferencia"(Ruiz, 2016, p. 19). Este tipo de memoria puede recordar la información intencionalmente, por otro lado su contraparte, la memoria procedural o implícita, "es la memoria de las habilidades o procedimientos automatizados que suelen ser difíciles de verbalizar por el sujeto, pues no pueden expresarse en palabras. Posee un carácter automático o reflejo; su formación o evocación no depende por completo de la conciencia y de los procesos cognitivos"⁵⁶. La retención de la información en este tipo de memoria es a través de la repetición, la almacena y hace uso

55 Ibidem., pág. 19.

56 Ibidem., pág. 20.

de ella cuando se necesita. La repetición “permite la consolidación de la memoria para que sea de largo plazo o de trabajo ... esta acción refuerza la información y da pie a otras que se perfeccionan por la constante reproducción”⁵⁷. El cerebro no es un manojo de cables ya formado, sino de nuevos circuitos entre neuronas que se van creando a medida que aprendemos y recordamos nuevas situaciones vitales y datos concretos.

Es importante aclarar que a pesar de que podemos hablar de estos procesos individualmente, siempre están entrelazados y todos dependen el uno del otro para coexistir, “recordar no es solo un acontecimiento mental. es también un acción de personificación y proyección. Los recuerdos no solo se esconden en los procesos electroquímicos del cerebro, sino que también se almacenan en nuestro esqueleto, nuestros músculos y nuestra piel. Todos nuestros órganos y sentidos piensan y recuerdan”⁵⁸.

Es posible que al dibujar obliguemos a la memoria a conservar ciertos recuerdos que no registraríamos de hacerlo de otra manera pues “la capacidad de transferencia de la información es determinada por la intensidad de la experiencia, el interés, la atención y la importancia que el individuo le da al suceso”⁵⁹. Ruiz estipula que estos factores pueden ser determinantes

57 Ídem.

58 Pallasmaa, J., *Esencias*. Gustavo Gili, Barcelona, 2018, pág. 26.

59 Ruiz Sandoval Resendiz C., *La cognición en los procesos expresivos*. De la Salle Ediciones, México, 2016, pág. 21.

en la formación y la capacidad de control de estos procesos pues pueden ser la vía para ser posible el fortalecimiento de los denominados procesos cognitivos complejos, de esta forma entendemos que podríamos proponer el dibujo como un medio que podría fortalecer el registro de cierta información ya que puede intensificar o cambiar nuestra modalidad cognitiva de conocer algo de forma diferente.

Procesos Cognitivos Complejos

Los procesos cognitivos básicos, son la base para la construcción de otros procesos cognitivos de mayor complejidad, podemos entender como funcionan los procesos cognitivos por separado, pero es importante remarcar que cada pieza y en conjunto son esenciales para el desenvolvimiento del individuo con el mismo y con su entorno, diferenciar los procesos y entender cómo realizan su función en la mente nos ayudará a entender cómo se convierte y se complementa esta información que posteriormente se convertirá en aprendizaje “a través de las asociaciones que realiza el sujeto de forma consciente y autorregulada, para esto es necesario reconocer las habilidades y limitaciones que poseen, así como identificar el sentido dominante que utilizamos para obtener información”⁶⁰, y es que los procesos cognitivos complejos, son complejos porque van a depender del individuo que los autorregula, puesto que es parte del fenómeno del pensamiento, la autorregulación

60 Ibidem., pág. 22.

“es un término utilizado en décadas recientes para describir “la generación y el seguimiento de reglas autogeneradas que rigen el comportamiento del individuo”(Castro y otros, 2006). Esto es importante ya que “se convierte en un patrón de habilidades de uso cotidiano, es decir; el control de respuesta de una persona sobre las reglas que ella misma generó”(Ruiz, 2016, p. 22), nuestras ideas, juicios, sentimientos y acciones van a ser intervenidas por la autorregulación, la estructuración de este pensamiento y las intervenciones que se hagan así como la resolución de problemas, o la toma de decisiones son funciones de “carácter cognitivo, es inherente al ser humano y resulta en su integración en la vida social con las personas quienes se involucra [...] esto le brinda la posibilidad de desarrollar capacidades que a su vez le permitirán que actúe conforme a sus propias decisiones”⁶¹. Los procesos cognitivos calificados como complejos son el lenguaje, la inteligencia y el pensamiento.

lenguaje

Retomemos que el cerebro humano tiene la capacidad de desempeñar múltiples funciones, entre ellas, la comunicación lingüística, la cual activa diferentes áreas cerebrales para llevar a cabo esta tarea. “Hablar implica la representación simbólica de pensamientos y objetos manifestados a través de significantes. La lengua, en conjunto con el pensamiento, desempeña un papel determinante en

⁶¹ Ibidem., pág. 23.

el desarrollo cognitivo, ya que a través de ellos se da la construcción del conocimiento. También permite el almacenamiento de la información en la memoria, materia prima para la generación de ideas”⁶². El lenguaje es de suma importancia ya que es uno de los medios que nos va a ayudar a representar lo que pensamos. En el caso de la lengua la podemos conjeturar o asociar a algún sonido, puesto que “La lengua precisa recursos fisiológicos para la emisión de sonidos, que, al convertirse en palabra, resulta significativa para transformarse en pensamiento, pues permite expresar las ideas y las experiencias”⁶³, pero no todo lenguaje necesita de una emisión sonora, puesto que el propósito del lenguaje, la lengua o la palabra es convertirse “en el medio para interactuar con el mundo y su significado como evocación del pensamiento [...] es un sistema de signos, producto homogéneo de la interacción social”(Ruiz, 2016, p. 25). Es por esta razón que para entender los procesos cognitivos del dibujo, este debe tomarse también como una forma de lenguaje, puesto que utiliza recursos semejantes en busca de un objetivo común; por esta razón podemos considerar al dibujo como lenguaje, ya que el dibujo “compone una serie de signos con varias posibilidades de combinaciones que tienen la finalidad de expresar conscientemente (porque es una habilidad mental y manual) lo que pensamos y lo que sentimos. El dibujo de arquitectura, está dotado de significación porque ha pasado por diversas etapas perceptivas e interpretativas, por lo

⁶² Ibidem., pág. 25.

⁶³ Ídem.

tanto es un lenguaje más para el individuo que dibuja y para el observador que percibe los productos gráficos"⁶⁴. Y no solo el dibujo de arquitectura, sino todo el dibujo en general tiene la posibilidad de producir pensamientos, lo relevante del dibujo utilizado en la arquitectura es que compone un estado susceptible en la llegada, transformación y deducción de ideas de carácter arquitectónico y por lo tanto el desarrollo, significación, percepción e interpretación será destinado para la construcción o el desarrollo de lo que pensamos sobre lo arquitectónico desarrollando un lenguaje para ello a través de nuestras percepciones e interpretaciones por medio del dibujo. "El dibujo entonces, como instrumento del pensamiento, será un elemento comunicativo y también, un registro inalterable [...] porque ha transitado por varias etapas de la conciencia que permitieron que el pensamiento se haga notorio, para así, tener un registro de nuestras observaciones y analizarlas, discriminarlas o conservarlas"⁶⁵. Podríamos afirmar que dibujar va a fortalecer nuestros registros, debido a que el cerebro debe tratarlos de una manera más minuciosa, logrando que el dibujo funcione como una herramienta que ayude a que los registros sean más precisos y nos ayuden así en la construcción del pensamiento, incluso podemos identificar esta sensación cuando tenemos un sueño o una idea y al tratar de reproducirla tenemos el sentimiento "expectativa- realidad" puesto que se

64 Keoseyan Padilla, a., Procesos cognitivos del dibujo de arquitectura. Facultad de Arquitectura, México, 2015, pág. 33.

65 Íbidem., pág. 49.

necesita pulir el conocimiento y enriquecerlo para lograr su desarrollo.

De esta forma, "el dibujo, como una actividad intelectual/consciente, como lenguaje con componentes comunicativos, tiene su propia estructura sintáctica [...] su propia composición y su propio vocabulario [...] por lo tanto, el lenguaje del dibujo de arquitectura tendrá sus propias leyes organizativas, su orden y su secuencia, que lo diferencia de cualquier tipo de dibujo"⁶⁶. La construcción de la estructura sintáctica, la composición y vocabulario propio de cualquier tipo de dibujo resultara de la experiencia, y el desarrollo del conocimiento de ámbito arquitectónico, culinario, clínico, etc., y el bagaje dependerá del cúmulo de experiencias que el individuo adquiera.

Por lo tanto el dibujo en el ámbito arquitectónico y el dibujo en general puede ser considerado como lenguaje "ya que es una herramienta que nos permite otorgarle significado a lo que observamos y que permitirá hacer visible nuestro pensamiento para comunicar nuestras percepciones visuales y nuestra realidad interior"(Keoseyan, 2015, p. 49) y a través de él interpretar los pensamientos que nos conectaran con nuestro mundo.

Inteligencia

Podríamos decir que la inteligencia es una especie de

66 Ídem.

engranaje en el pensamiento humano, el mecanismo que articula y determina nuestros pensamientos; la definición de inteligencia es controversial por lo que su significado es ambiguo, un constructo que "permite al individuo utilizar toda la información mediante sensaciones, emociones, datos y relación con el entorno, para desarrollar capacidades que le permiten una interrelación activa y constante con el ambiente y los sujetos con los que interactúa"⁶⁷, puesto que la inteligencia implica una interacción fenomenológica, podemos considerarla como una característica del pensamiento de la que dependerá la forma en la que nos relacionemos con nuestro entorno. Al considerar que "la inteligencia es la relación entre pensamiento y razonamiento a través del uso de la información de referencia, sea a través de los sentidos o de la memoria, y permite la toma de decisiones y el aprendizaje consciente"⁶⁸, la inteligencia tendrá la facultad de estimar las capacidades intelectuales como el razonamiento, la resolución de problemas, la comprensión verbal o la captación de conceptos.

Pensamiento

De acuerdo con Ruiz, el pensamiento es otro proceso cognitivo complejo que "Se caracteriza por el uso de símbolos abstractos para representar conceptos de objetos, hechos y relaciones, que implican

67 Ruiz Sandoval Resendiz C., *La cognición en los procesos expresivos*. De la Salle Ediciones, México, 2016, pág. 26.

68 Ídem.

una interrelación del sistema cognitivo en el que intervienen la memoria, la atención y los procesos de comprensión y aprendizaje. Es una actividad superior no sensible que facilita y da la posibilidad al individuo de tomar datos de la realidad y las experiencias, para organizarlos y relacionarlos de tal forma que den sentido a su actuar"⁶⁹. Hasta cierto punto podemos considerar al pensamiento como causa y efecto de todos los procesos anteriores. "Pensar procede del latín *pensāre*, que significa Pesar, Valorar, Calcular" (Ruiz, 2016, p. 23). Podemos describirlo como una especie de operación reflexiva, en la que "el pensamiento permite al sujeto emplear su capacidad para comunicarse ... acumular información y datos, organizarlos y sumarlos a las aptitudes emocionales y afectivas para resolver problemas, adquirir más información y conocimiento, e imaginar nuevas y posibles soluciones y propuestas"⁷⁰. Hemos visto cómo por medio del cerebro gestionamos la información que este recibe, pero lo que hace posible esta gestión es el pensamiento. En medio de sus múltiples componentes, "el razonamiento es una función del pensamiento que permite construir conocimiento" (Ruiz, 2016, p. 23). Se han identificado algunas formas de razonamiento como la Deducción, la inducción, la analogía, la clasificación o la resolución de problemas. "A partir de las formas de razonamiento se construye conocimiento" (Ruiz, 2016, p. 23). Técnicamente de esta forma podemos "definir" el pensamiento, pero "el camino" a la comprensión del pensamiento es un

69 *Ibidem.*, pág. 23.

70 *Ibidem.*, pág. 30.

camino más complejo de lo que aparenta ser, pero por el momento tenemos los componentes necesarios para analizar cómo actúan los procesos cognitivos de manera general y reflexionar sobre cómo actúan al momento de dibujar.

Procesos Cognitivos del Dibujo

Los procesos cognitivos nos dan una perspectiva para entender cómo desarrollamos nuestro conocimiento y cómo representan una parte esencial del proceso para explorar e interpretar el mundo a través del análisis y la transformación de dicho conocimiento; "para Jean Piaget, reconocido biólogo y psicólogo, el aprendizaje implicaba la modificación y configuración de las estructuras cognitivas"(Ruiz, 2016, p. 9); para entender cómo el dibujo se relaciona con estos procesos, modifica y configura dichas estructuras cognitivas y cómo a través de él puede resultar conocimiento o aprendizaje, es necesario hacer énfasis sobre cómo la cognición no puede ser estática, puesto que siempre está en continuo desarrollo, debido a que las conexiones y relaciones que nuestro cerebro genera día con día, ya que "todos los días se aprende algo nuevo"; también es importante aclarar que el dibujo no puede ser ajeno a estos procesos pues necesita de ellos para realizarse, de esta forma Betty Edwards posiciona al dibujo como una vía para producir un cambio en la estructura cognitiva, como el que Piaget plantea, puesto que supone una vía de aprendizaje que puede abrir las

posibilidades a diferentes conocimientos, o diferentes formas de conocer y ampliar nuestras posibilidades; conocer, aprender por diferentes medios va a suponer distintas configuraciones de las estructuras cognitivas. "Para el psicólogo y pedagogo estadounidense David Ausubel la significatividad del aprendizaje está definida por la relación entre estructuras cognitivas previas y nueva información"⁷¹, esta significatividad puede relacionarse también con la capacidad de transferencia de la información determinada por la intensidad de la experiencia de la que hablamos antes(Ver pág. 37); por lo que el dibujo puede intensificar esta "significatividad", ya que "la relación entre el dibujo y el pensamiento está localizada en el hecho de que ambos son instrumentos de representaciones cognitivas que permiten la construcción del conocimiento y comunicación"⁷².

Tanto el dibujo como el pensamiento van a ser productores y materia prima de su propio producto por lo que podemos entender que "el dibujo es un instrumento de seguimiento y representación del pensamiento"(Keoseyan, 2015, p. 10), por lo que se debe analizar cómo el dibujo actúa en los procesos cognitivos para entender cómo influye en nuestro pensamiento; al respecto Annik Keoseyan expone en su tesis " Los procesos cognitivos del dibujo" la estructuración cognitiva del dibujo, en ella aborda como el dibujo es "capaz de analizar y describir. Esto

71 Ibidem., pág. 9.

72 Milano S., Schoonderbeek M. Drawing Theory. An introduction. Footprint Foundation, Amsterdam, 2012, pág. 2.

Último ocurre porque el dibujo es un proceso racional y consciente. Por lo tanto la cognición se presentará como aquel instrumento mental que provoca la acción y el efecto de conocer"⁷³ por lo que plantea como el estudio de la cognición del dibujo como una pieza clave para la construcción de un análisis del "dibujo como herramienta epistémica".

De esta forma podemos relacionar el dibujo como una actividad de carácter epistemológico que se estructura gracias a los procesos cognitivos; a través de la recepción de la información, y a partir de los procesos que el dibujo detone se analizará y se hará la adaptación del conocimiento y la formación de nuevas estructuras mentales. De acuerdo con Stefano y Schoonderbeek, "los dibujos son epistemológicamente efectivos por su uso; son generativos, tratando de alcanzar relaciones operacionales y tratando de siempre incluir algún tipo de razonamiento"⁷⁴, y recordemos que es por medio del razonamiento que nuestro pensamiento forja el conocimiento, y "los dibujos son capaces de generar información, de ahí que nace su eficacia epistemológica. En su experiencia operativa el dibujo tratará de traducir lo percibido en su registro gráfico que provoque un análisis y una interpretación de lo

73 Keoseyan Padilla, a., *Procesos cognitivos del dibujo de arquitectura*. Facultad de Arquitectura, México, 2015, pág. 34.

74 Milano S., Schoonderbeek M. *Drawing Theory. An introduction*. Footprint Foundation, Amsterdam, 2012, pág. 7.

construido"⁷⁵. Con base a esto Keoseyan presenta los procesos cognitivos del dibujo en donde utiliza la arquitectura como objeto de dibujo, ella presenta estos procesos en un "ciclo cognitivo" en donde identifica 4 procesos que producen la "acción y efecto de lo cognoscible":

El primero de estos procesos es el enfrentamiento a la realidad cognoscible, este primer paso "está compuesto por la percepción y la sensación de la primera experiencia que nos enfrenta con el mundo material"(Keoseyan, 2015, p. 36), es importante recordar que la percepción y sensación no se encuentran aisladas, sino que forman parte del proceso fisiológico que nuestro cuerpo y cerebro ejecuta para realizar esta acción y en conjunto serán los medios por los cuales interpretamos los estímulos sensoriales exteriores. "La cognición depende de esta interpretación para poder asimilar la información registrada"(Keoseyan, 2015, p. 36). Otro punto importante qué se debe remarcar es el hecho de que estas percepciones y sensaciones van a ser únicas y diferentes para cada persona, ya que la experiencia y sus condiciones se ven afectadas en todo momento, y en donde "el acto de dibujar entonces tiene que ver con un campo de contemplación y percepción. En donde las experiencias directas se vuelven 'fenómenos' de observación"(Keoseyan, 2015, p. 38). Por lo que el dibujo se convierte en un factor que determina la información que se registra

75 Keoseyan Padilla, a., *Procesos cognitivos del dibujo de arquitectura*. Facultad de Arquitectura, México, 2015, pág. 35.

y que desencadenan el siguiente proceso que se refiere a lo cognoscible, a la incorporación de la información registrada, esta información "pasará por un filtro asimilativo que logrará esquematizar las sensaciones, acomodarlas y equilibrarlas en una estructura cognitiva"(Keoseyan, 2015, p. 39), es decir será analizada, categorizada y catalogada como parte del trabajo que hacen los procesos cognitivos, esta asimilación, "se relaciona con volver a equilibrar las estructuras previamente incorporadas en nuestra mente"(Ídem.), es decir un cambio en las 'estructuras cognitivas'. Ella lo describe como un proceso digestivo en la construcción de nuevas estructuras mentales, o la construcción del pensamiento en el que su objeto de estudio, 'la arquitectura' es "el alimento" que lo estimula, pero este 'alimento' puede ser cualquier cosa. Pero "para que se traduzca la asimilación y el acomodo de la información en una acción(dibujar) debe de conservarse la información. Este paso le otorgará significación al objeto de observación. La conservación hace referencia a la selección y diferenciación de la información"⁷⁶. "[...] la diferenciación se basa en negociaciones y la integración las implica a su vez..."⁷⁷ en donde quien dibuja se apropia de estos insights para formar parte de él, "el dibujo entonces aparecerá como un mecanismo que permite realizar una acción sobre esa información"(Keoseyan, 2015, p. 40), para dar paso al siguiente proceso cognitivo en el que se

76 Ibidem., pág. 40.

77 Piaget, J., la equilibración de las estructuras cognitivas. Presses Universitaires de France, París, 1975, pág. 13.

traducen estos insights en acciones sensorio-motrices y lógico-racionales "Daniel M. Herbert en el libro o architectural study drawings expresa que las nuevas estructuras de cognición, son para el individuo, nuevas estructuras de indagación y por lo tanto de significado y conocimiento"⁷⁸ o como la adquisición de nuevas habilidades parciales como lo describe Edwards y que dan paso al proceso motriz que el dibujo conlleva "Las decisiones que el dibujante tome sobre lo que se observa se van a registrar en el papel. Este registro es una directa comunicación entre pensamiento y manos"(Keoseyan, 2015, p. 41). "[...] cada movimiento de las manos, en cada una de sus obras, carga en sí misma el elemento del pensamiento..."⁷⁹ en un proceso que implica decisiones personales que son determinadas por nuestra experiencia, sentimientos, conocimientos, etc., además de nuestro toque personal. La coordinación de todos estos procesos también irá cambiando con la práctica, puesto que con cada movimiento, con cada dibujo se reconfiguran las estructuras cognitivas. Finalmente se realiza la interpretación de la información final, "interpretar consiste en buscar un sentido, en encontrar las piezas que se intentaron registrar del objeto de observación. Para llegar a este paso cognitivo debe de existir 'un motor de búsqueda,

78 Keoseyan Padilla, a., Procesos cognitivos del dibujo de arquitectura. Facultad de Arquitectura, México, 2015, pág. 41.

79 Pallasmaa J., la mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura. Cita de Martin Heidegger, Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012, pág. 3.

porque [...] sino el conocimiento continuará siendo estático"⁸⁰. Esta búsqueda es motivada por la necesidad que tenemos de entender el mundo que nos rodea, por nuestro sentido de supervivencia y lo que provoca que esta interpretación siempre esté en constante 'regulación', "la regulación puede manifestarse entonces mediante una corrección [...] o mediante su refuerzo..."(Piaget, 1975, p. 21) y que podemos encontrar en el dibujo, ya que cuando dibujamos estamos en constante evaluación y corrección, esta revisión fortalece la significación y la construcción de las nuevas estructuras cognitivas, en un ciclo constante de asimilaciones y adaptaciones que provocan refuerzos y correcciones. "Los procesos cognitivos nos ayudan a entender las estructuras mentales que componen al conocimiento. Dichos procesos nos ayudan a comprender el dibujo como instrumento comunicativo, evaluativo e interpretativo de nuestras observaciones. [...] El dibujo se inserta como un mecanismo que teje y representa relaciones y proyecta el pensamiento"⁸¹. Es evidente que dibujar no es un proceso lineal, se requiere de muchos procesos que convergen dentro de este proceso para que esta acción se realice, el pensamiento va a ser producto del dibujo, pero el dibujo se convierte a su vez en producto del pensamiento, en una relación compleja y simbiótica que engloba nuestros sentidos, percepciones y nuestra forma particular de ver el mundo (Fig. 1.8), por esta razón el dibujo no debe verse

como el resultado de una imagen estereotipada, sino como un proceso de introspección, diálogo y aprendizaje de nosotros mismos, de nuestro pensamiento complejo.

80 Keoseyan Padilla, a., Procesos cognitivos del dibujo de arquitectura. Facultad de Arquitectura, México, 2015, pág. 43.

81 *Ibidem.*, pág. 10.

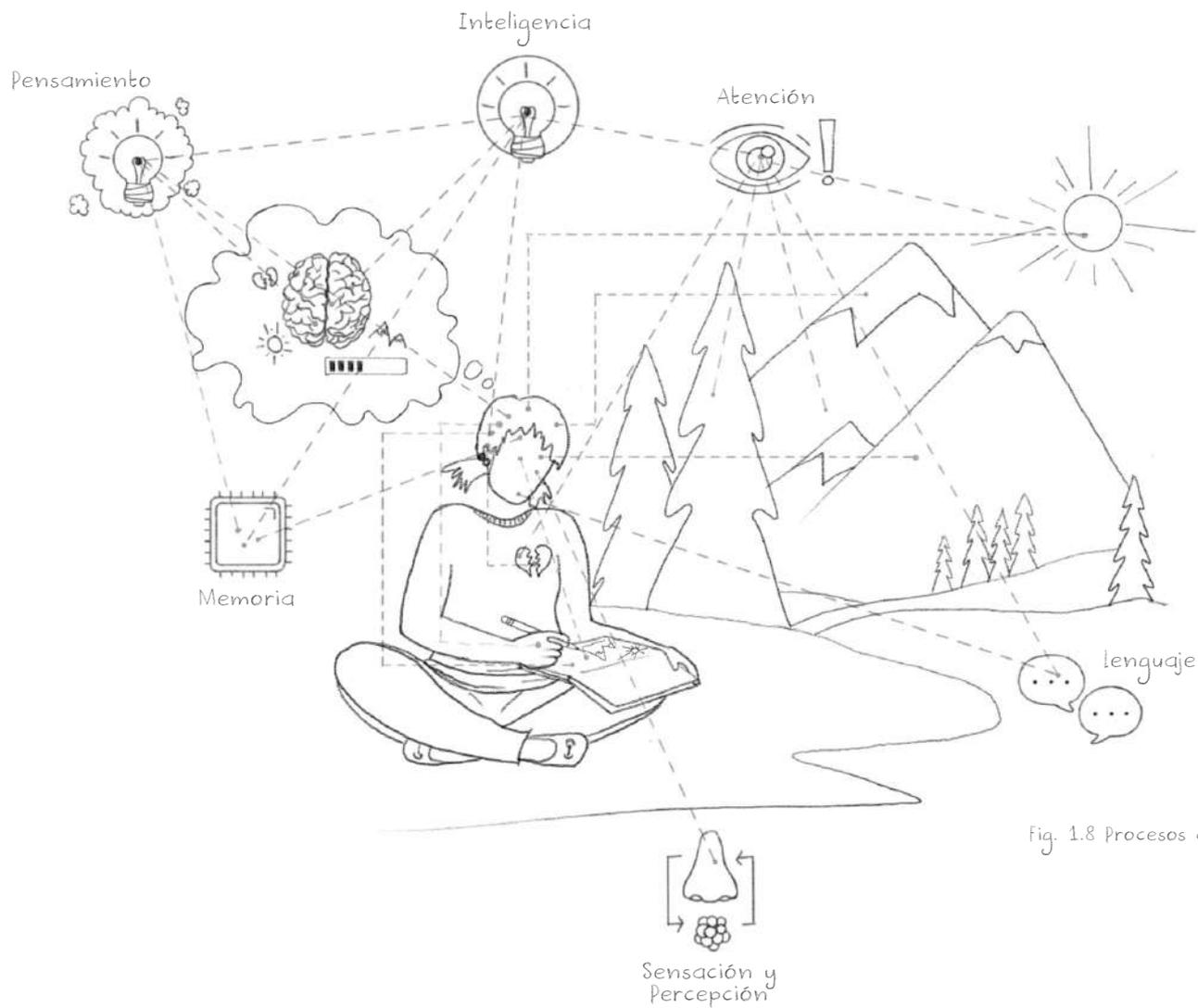


Fig. 1.8 Procesos cognitivos del dibujo.

Capítulo 2

Pensamiento Complejo



Ilustración basada en la obra "le Penseur" de Auguste Rodin, 1904. Autoría propia.

Pensamiento

Anteriormente hablamos de cómo el pensamiento se vincula con nuestros procesos fisiológicos y cognitivos, y cómo a través de ellos de alguna forma el pensamiento "da sentido a nuestro actuar", la RAE describe el pensamiento como la facultad, capacidad, acción, actividad y/o efecto de pensar; también hace referencia al conjunto de ideas propias de una persona, de una colectividad o de una época, propósito o intención; y se refiere a pensar como la capacidad de formar, combinar ideas o juicios con la mente; de acuerdo con Ferrater Mora, "el pensamiento es aprehendido o capturado por el acto psíquico de pensar (...) pero no puede confundirse con el acto mismo ni con el contenido intencional al cual apunta"¹, psíquico según Mora en relación a la mente, al alma, cuerpo, espíritu o materia. Por otro lado la confusión que describe Mora, puede ser la misma que ha provocado la búsqueda por definir el pensamiento; uno de sus exponentes más cuestionado sin duda fue René Descartes, quien en el siglo XVII plantea 'cogito ergo sum', 'pienso luego existo' y define pensar como "todo lo que se produce en nosotros de tal suerte que lo percibimos inmediatamente por nosotros mismos; por esto, no sólo entender, querer, imaginar sino también sentir es la misma cosa aquí que pensar"²,

¹ Ferrater Mora, J., Diccionario de filosofía. Editorial Sudamericana, 3ª Edición, tomo II, Buenos Aires, 1951, pág. 387.

² Stepanenko Gutiérrez, P., Autoconciencia y regresión al infinito en Descartes y Kant. Península, 1(0), 2005, 199-217. Recuperado el

y que lo llevó a otro plano al entrar en duda en sus "Meditaciones metafísicas" en su afán por evitar el "error", lo que lo llevó a disociar cuerpo y alma, mecanismo y pensamiento, filosofía y ciencia dando como resultado el dualismo cartesiano y llegando a ser un parteaguas en la historia del pensamiento con un planteamiento muy diferente en un momento de transición histórica. "En los últimos tiempos ha habido por parte de ciertos filósofos . . . Una decidida tendencia a subrayar la imposibilidad de reducir el pensar a una definición precisa. El pensar, ha indicado G. Ryle (The concept of mine, 1949 págs. 143-4), es una actividad que se manifiesta en muchas formas; 'pensar' es un término que tiene muchos usos"³. Como lo ha indicado la Rae, pero entre todas estas manifestaciones, y como expresa Morin, "le pedimos al pensamiento que disipe las brumas y las oscuridades, que ponga orden y claridad en lo real, que revele las leyes que lo gobiernan"(Morin, 1999, p. 21), por lo que es importante señalar que "Todo pensar apunta a un pensamiento y todo pensamiento apunta a un contenido intencional [...] nos imaginamos que pensamos cuando filosofamos, o cuando hacemos ciencia. Pero filosofar no es aún pensar, sino situarnos en la vía del pensamiento"⁴ Para Edgar Morin existe un término que expresa esta confusión, la "incapacidad

14 de julio de 2021, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-57662005000100009&lng=es&tlng=es

3 Ferrater Mora, J., Diccionario de filosofía. Editorial Sudamericana, 3ª Edición, tomo II, Buenos Aires, 1951, pág. 389.

4 Ibídem., pág. 387.



Ilustración basada en la obra "la Verdad y la falsedad" de Alfred Stevens, 1857-66. Autoría propia.

para definir de manera simple, para nombrar de manera clara o para poner en orden nuestras ideas" (Morin, 1999, p. 21), y es el de la complejidad, puesto que, "las figuras del pensamiento pueden ser muy distintas, no hay una sola que el hombre posea para siempre . . . Lo único que el hombre tiene siempre es la necesidad de pensar" (Morin, 1999, p. 388); cuando reflexiono en esta necesidad de pensar recuerdo mucho una experiencia que tuve en mi infancia cuando veía un programa sobre magia en televisión, en donde le preguntaban al mago cómo podíamos hacer para desaparecer a lo que él respondió que teníamos que dejar de pensar, y me frustraba mucho intentarlo porque cuando intentaba no pensar, pensaba en no pensar; para Heidegger "el pensar es un camino que nos conduce a lo pensable, es decir, al ser, en cuyo ámbito, y solo en cuyo ámbito, hay pensamiento" (Morin, 1999, p. 389).

Ahora bien, de acuerdo con Morin, "todo conocimiento opera mediante la selección de datos significativos y rechazo de datos no significativos: separa y une; jerarquiza y centraliza. Estas operaciones, que utilizan la lógica, son de hecho comandadas por principios 'supralógicos' de organización del pensamiento

o paradigmas"⁵ estos principios se esconden ante nuestra percepción de lo que nos rodea y no tenemos conciencia de esto, para Morin es necesario "tomar conciencia de la naturaleza y de las consecuencias de los paradigmas" ya que según él "mutilan el conocimiento y desfiguran lo real"⁶, debido a que "vivimos bajo el imperio de los principios de disyunción, reducción y abstracción, cuyo conjunto constituye"⁷ lo que él llama el 'paradigma de simplificación'⁸, constituido por un cierto tipo de relación lógica en otros términos este paradigma descompone o simplifica

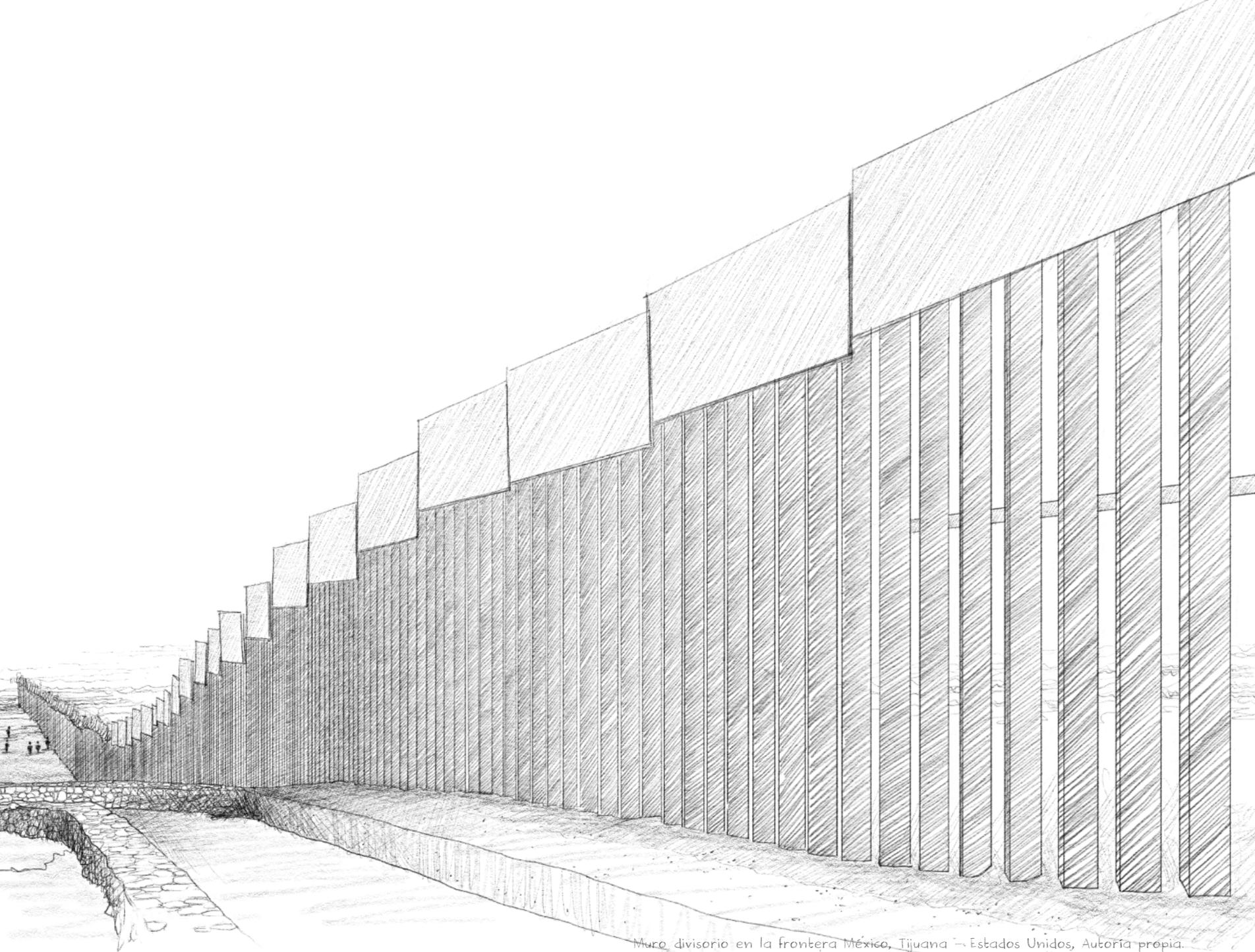
5 Morin, E., *Introducción al Pensamiento Complejo*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 28.

6 *Ibidem.*, pág. 29.

7 *Ídem.*

8 Se ahonda el término "paradigma" y "paradigma de simplificación" pág. 80.





Muro divisorio en la frontera México, Tijuana - Estados Unidos, Autoría propia.



René
Descartes

el conocimiento en unidades individuales y no como un todo o en relación al todo, sino que se estudia desde la individualidad por lo que diferencia y reduce, Morin atribuye los comienzos de este paradigma a Descartes en el momento en el que desarticula y como ya vimos al sujeto pensante (*ego cogitans*) y a la cosa extensa (*res extensa*), o filosofía y ciencia, lo que permitió grandes avances en la filosofía y el conocimiento científico pero que trajo efectos negativos que se empezaron a percibir hasta el siglo XX. Efectos negativos que puedo relacionar con las problemáticas planteadas en esta investigación, con la manera en cómo esto afecta al rol del dibujo en la arquitectura y la manera en cómo se enseña, en relación a esto Morin menciona que "Mientras los medios producen la cretinización vulgar, la universidad produce la cretinización de alto nivel" (Morin, 1999, p. 31). Ya que nos encontramos inmersos en un sistema educativo diseñado para alinearnos e integrarnos a un sistema de producción que no nos ofrece la posibilidad de pensar por nosotros mismos, de criticar o de revelarnos ante las injusticias; esta "metodología dominante produce oscurantismo porque no hay más asociación entre los elementos distintos del saber y, por lo tanto, tampoco posibilidad de engranarlos y de reflexionar sobre ellos" (Morin, 1999, p. 31). Es decir, los conocimientos y saberes adquiridos se toman como legítimos e incuestionables y no nos preguntamos cómo y por qué llegaron a ser así y si deben seguir así,



Mark
Zuckerberg



Elon Musk



Jeff Bezos

"Nos aproximamos a una mutación sin precedentes en el conocimiento: éste está, cada vez menos, hecho para reflexionar sobre él mismo y para ser discutido por los espíritus humanos" (Morin, 1999, p. 31).

De acuerdo con Morin "Esta nueva, masiva y prodigiosa ignorancia es ignorada, ella misma, por los sabios. Estos, que no controlan, en la práctica, las consecuencias de sus descubrimientos, ni siquiera controlan intelectualmente el sentido y la naturaleza de su investigación" (Morin, 1999, p. 31). Elon Musk, Jeff Bezos, Mark Zuckerberg son paradigmas que hablan por sí mismos, con empresas que generan miles de millones de dólares pero no sabemos a qué costo, una comunicación mundial que crece sin control y la conquista de planetas ajenos que no comprendemos, son algunos de tantos ejemplos de conocimientos que no cuestionamos del todo; la cosmovisión que presenta la película 'Don't look up' de Adam McKay como crítica con respecto a estos paradigmas parece representar algo que ya ha superado a la ciencia ficción, y la sátira que presenta ha dejado de

ser un sarcasmo para convertirse en advertencias de nuestra realidad.

Para Morin este 'pensamiento simplificante' es incapaz de concebir la conjunción de lo uno y lo múltiple o lo que él define como una 'inteligencia ciega', la cual "destruye los conjuntos y las totalidades y aísla todos sus objetos de sus ambientes" (Morin, 1999, p. 30-31), también precisa que "la complejidad aparece allí donde el pensamiento simplificador falla" ya que "el pensamiento complejo integra lo más posible los modos simplificadores de pensar, pero rechaza las consecuencias mutilantes, reduccionistas, unidimensionalizantes y finalmente cegadoras de una simplificación que se toma por reflejo de aquello que hubiere de real en la realidad" (Morin, 1999, p. 22), y específica que por esta razón, "lo complejo no puede resumirse en el término de complejidad, retractarse a una ley de complejidad, reducirse a la idea de complejidad"⁹ el pensamiento complejo nos propone una aproximación diferente, algo así como una guía para abordar lo que Morin describe como: "un camino en el cual aparecerán ante todo, los límites, las insuficiencias y las carencias del pensamiento simplificante, es decir, las condiciones en las cuales no podemos eludir el desafío de lo complejo" (Morin, 1999, p. 22). En

otras palabras, el desafío de la complejidad nos pide tener una postura

⁹ Ibidem., pág. 21.

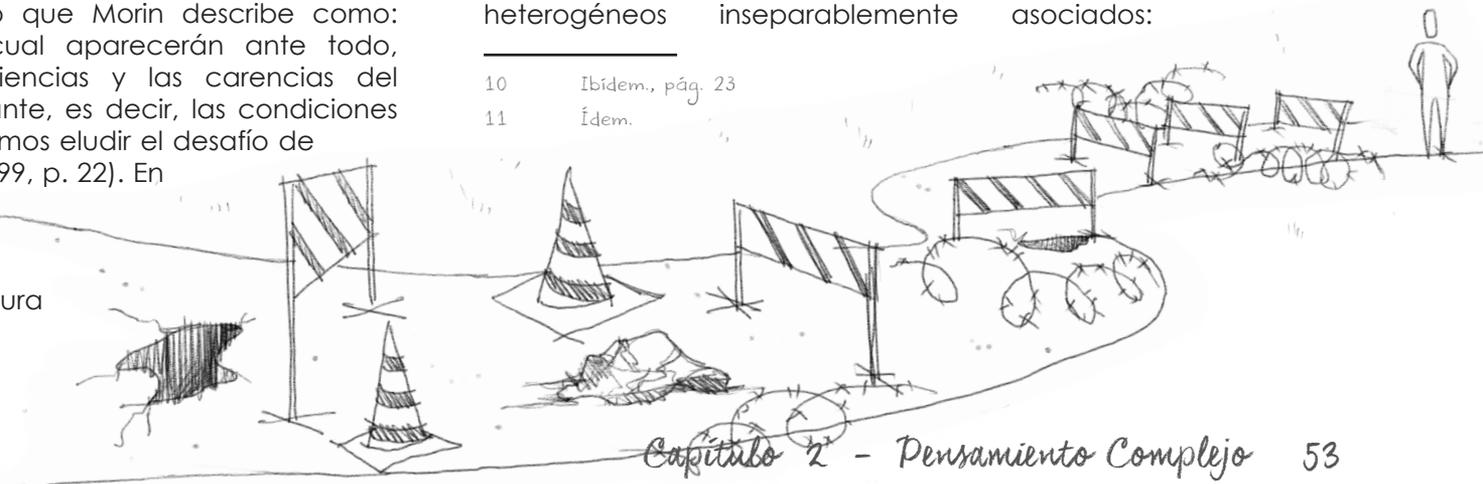
de pensamiento 'abierto' a las posibilidades y en constante apertura de ellas, no como un método, sino como una toma de conciencia, "en este sentido el pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional"¹⁰, algo así como cuando se trabaja en un equipo multidisciplinario, en donde distintos especialistas con habilidades y conocimientos distintos se reúnen para el desarrollo de algo que no tiene fin, "así es que el pensamiento complejo está animado por una tensión permanente entre la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista, y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto"¹¹.

Complexus / Complejidad

Es así como Morin llega a plantear la necesidad del pensamiento complejo, como una alternativa que invita a hacer un cambio en el paradigma simplificante; pero a qué se refiere con complejidad, de acuerdo con Morin, "la complejidad es un tejido (complexus: lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados:

¹⁰ Ibidem., pág. 23

¹¹ Ídem.



presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple"¹². En otras palabras, la complejidad puede aparentar ser contradictoria, pues presenta ideas aparentemente opuestas, pero que en realidad no lo son ya que a su vez se complementan. "Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico"(Morin, 1999, p. 32). La complejidad es compleja, lo que nos lleva a "la necesidad, para el conocimiento, de poner orden en los fenómenos rechazando el desorden, el descartar lo incierto, es decir, de seleccionar los elementos de orden y de certidumbre, de quitar ambigüedad, clarificar, distinguir, jerarquizar..."(Morin, 1999, p. 32) Tal vez por eso fue tan fácil apegarnos al paradigma del pensamiento simplificante, ya que como Descartes sentimos la necesidad de una búsqueda incesante por la certeza, por la verdad. Pero tales operaciones, necesarias para la inteligibilidad, corren riesgo de producir ceguera si eliminan a los otros caracteres de lo complejo"(Morin, 1999, p. 32), es decir, al concentrarnos tanto en algo, no ponemos atención a lo demás. Por otro lado, "se ha descubierto en el universo físico un principio hemorrágico de degradación y desorden"(Morin, 1999, p. 32); cuyo principio nos

12 Ibidem., pág. 32.

habla de una capacidad de transformación que no se puede crear ni destruir sólo puede establecer el sentido en el que se produce dicha transformación¹³; "luego, en el supuesto lugar de la simplicidad física y lógica, se ha descubierto la extrema complejidad microfísica; la partícula no es un ladrillo primario, sino una frontera sobre una complejidad tal vez inconcebible"(Morin, 1999, p. 33); ya que por algún tiempo se insistió en estudiar todos los elementos que conforman al objeto de estudio, pero los científicos se encontraron con millones de partículas que los conformaban y que no en todos los casos podían determinar el comportamiento de cada una de ellas, por lo que se dieron cuenta de que no podían seguir con esta tendencia indagatoria y optaron por estudiar estas partículas como una entidad, alejándonos de la idea de simplicidad y abriéndonos el panorama ante los principios de probabilidad, aleatoriedad y fenomenología. Por lo que podemos percibir que: "La dificultad del pensamiento complejo es que debe afrontar lo entramado, la solidaridad de los fenómenos entre sí, la bruma, la incertidumbre, la contradicción"¹⁴.

13 Hace referencia al concepto de Entropía planteado en el segundo principio de la Termodinámica, el cual se usó para explicar por qué ciertos fenómenos que respetan la conservación de energía no sucedían.

14 Morin, E., Introducción al Pensamiento Complejo. Editorial

Morin cree que “nosotros podemos elaborar alguno de los útiles conceptuales, algunos de los principios, para esa aventura, y podemos entrever el aspecto del nuevo paradigma de complejidad que debiera emerger”(Morin, 1999, p. 33). Es así como propone sustituir el paradigma de simplificación, disyunción/reducción/unidimensionalización, por uno de distinción/conjunción, “que permita distinguir sin desarticular, asociar sin identificar o reducir”. Por lo que este nuevo paradigma comprendería “un principio dialógico y translógico que integraría la lógica clásica teniendo en cuenta sus límites de facto (problemas de contradicciones) y de jure (límites del formalismo). Llevaría en sí el principio de la Unitas multiplex, que escapa de la unidad abstracta por lo alto (holismo) y por lo bajo (reduccionismo)”¹⁵. Es decir, que no caiga entre los límites de la lógica tradicional (formal) y que no caiga en los límites del todo ni en los límites de las partes.

Debido a que por mucho tiempo se apostó por el establecimiento del conocimiento y del pensamiento, es importante remarcar que el propósito del pensamiento complejo en palabras de Morin, no es el de establecer una lista de mandamientos, si no el de “sensibilizarse a las enormes carencias de nuestro pensamiento, y el de comprender que un pensamiento mutilante conduce, necesariamente, a acciones mutilantes”¹⁶.

Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 33.

15 Ibidem., pág. 34.

16 Ídem.



Fig. 1.9 Tipos de sistemas.

Un arte de Sistemas

Los ‘útiles conceptuales’ que propone Morin para abordar ‘el camino’ al pensamiento complejo son inspirados dicho a grosso modo por la teoría de sistemas, la cibernética y la auto-organización; el pensamiento complejo se apoya primeramente de la teoría de sistemas porque todo a nuestro alrededor forma parte de algún sistema.

Ludwing Von Bertalanffy fue quien introdujo la teoría de sistemas al mundo, la cual establece que un sistema es un conjunto de partes organizadas y relacionadas, lo que nos deja con distintos tipos de sistemas (Fig. 1.9):

- Aislados: que interactúan internamente y están fuera del alcance de agentes externos.
- Abiertos: que interactúan con otros agentes, por lo tanto está conectado correlacionalmente con factores externos a él.
- Cerrados: que no interactúan con otros agentes físicos situados fuera de él y por lo tanto no están conectados casualmente.

ni correlacionalmente con nada externo.¹⁷

Los sistemas pueden estar relacionados, de esta manera se crea una red en la que actúan distintos agentes y se interactúa con otros. Esta propiedad sistémica interesa a Edgar Morín, ya que contribuye a su teoría sobre el pensamiento complejo, el menciona que “el campo de la teoría de Sistemas es mucho más amplio, casi universal, porque en un sentido toda realidad conocida, desde el átomo hasta la galaxia, pasando por la molécula, la célula, el organismo y la sociedad, puede ser concebida como sistema, es decir, como asociación combinatoria de elementos diferentes”¹⁸.

En palabras de Edgar Morín, la virtud sistémica es:

- Haber puesto en el centro de la teoría, con la noción de sistema, no una unidad elemental discreta, sino una unidad compleja, en un <<todo>> que no se reduce a la <<suma>> de sus partes constitutivas;
- Haber concebido la noción de sistema, no como una noción <<real>>, ni como una noción puramente formal, sino como una noción ambigua

17 Castillo S. [Stefany Castillo]. Teoría general de los sistemas de Ludwig Von Bertalanffy, 17 febrero 2014. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=huX-GeKtc2k>

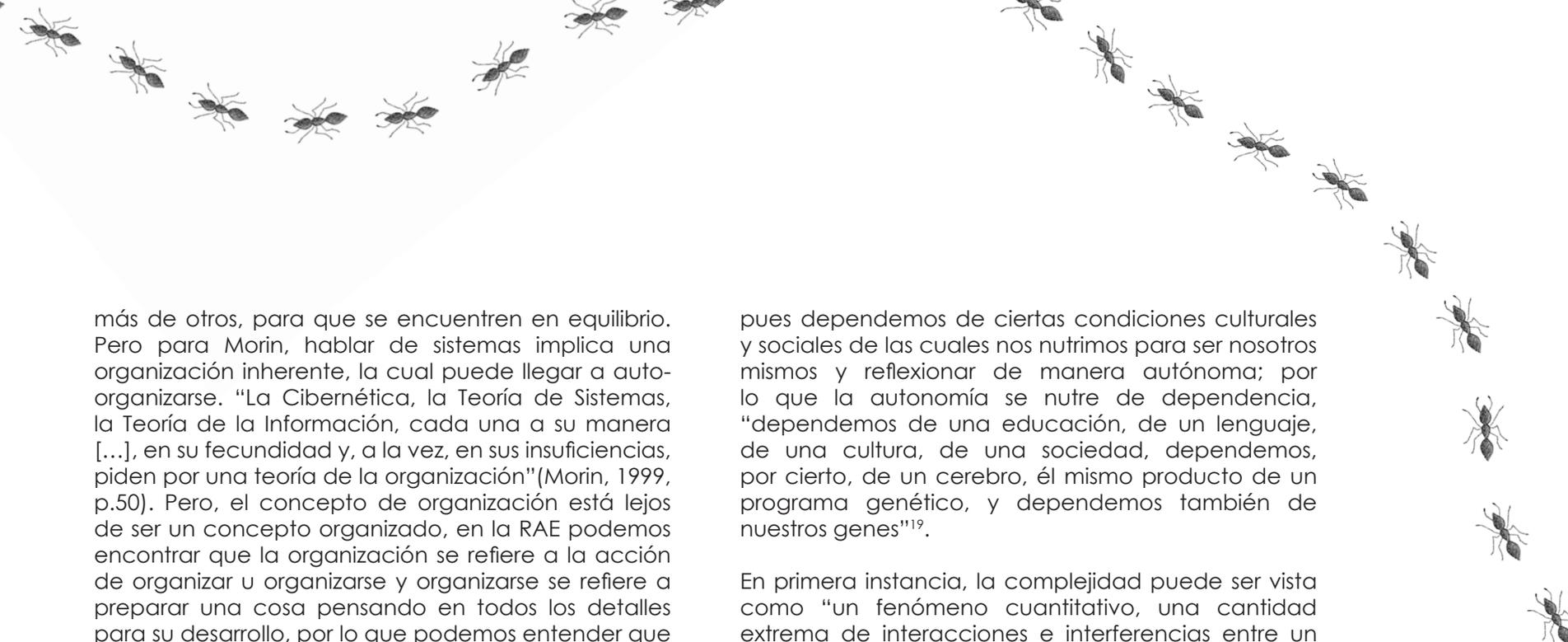
18 E. Morin, Introducción al Pensamiento Complejo. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 41.

o fantasma;

- Situar en un nivel transdisciplinario que permite concebir, al mismo tiempo tanto la unidad como la diferenciación de las ciencias, no solamente según la naturaleza material de su objeto, sino también según los tipos y las complejidades de los fenómenos de asociación/organización. En este sentido la teoría de sistemas se extiende a todo lo cognoscible.

Cabe recalcar que a diferencia del sistema cerrado, el cual no interactúa con ningún agente físico situado fuera de él, el sistema abierto libera una complejidad ante lo que lo rodea y más, pues el sistema abierto puede considerar a más de un sistema dentro del suyo, sistemas que le afectan y que su existencia y estructura dependen de este, por otro lado un sistema cerrado como una piedra o una mesa, se encuentran en un estado de equilibrio, es decir que los intercambios de materia y energía son nulos. La piedra podrá alojar musgo en ella, calentarse con el sol, o que algún animal se aloje debajo de ella, pero eso no afecta al estado de equilibrio de la piedra, la piedra siempre será piedra. Sin embargo la constancia de la llama de una vela, depende del desequilibrio en el flujo energético que la alimenta para mantenerla en equilibrio. Sin mencionar aún los sistemas vivos, que dependen aún





más de otros, para que se encuentren en equilibrio. Pero para Morin, hablar de sistemas implica una organización inherente, la cual puede llegar a auto-organizarse. "La Cibernética, la Teoría de Sistemas, la Teoría de la Información, cada una a su manera [...], en su fecundidad y, a la vez, en sus insuficiencias, piden por una teoría de la organización"(Morin, 1999, p.50). Pero, el concepto de organización está lejos de ser un concepto organizado, en la RAE podemos encontrar que la organización se refiere a la acción de organizar u organizarse y organizarse se refiere a preparar una cosa pensando en todos los detalles para su desarrollo, por lo que podemos entender que es un término que dicta el establecimiento de algo, sobre esta misma línea Morin trae el término organismo, el cual "obedece a una organización compleja y rica, que no puede ser reducida a leyes lineales, a principios simples, ideas claras y distintas, a una visión mecanicista"(Morin, 1999, p. 52). Este término nos abre un panorama diferente, primeramente porque se aleja de la idea de 'máquina artificial', y nos acerca a 'una realidad organizacional viviente', para Morin complementar la noción de organización con la de organismo nos permite aproximarnos al problema de lo viviente. "La organización viviente, es decir la auto-organización"(Morin, 1999, p. 53), es una forma de organización autónoma que surge como un fenómeno ya que no siempre se da a partir del establecimiento de algo, lo que la convierte en una propiedad que describe a la complejidad. Es importante hacer un paréntesis sobre la autonomía, principalmente la nuestra puesto que es compleja,

pues dependemos de ciertas condiciones culturales y sociales de las cuales nos nutrimos para ser nosotros mismos y reflexionar de manera autónoma; por lo que la autonomía se nutre de dependencia, "dependemos de una educación, de un lenguaje, de una cultura, de una sociedad, dependemos, por cierto, de un cerebro, él mismo producto de un programa genético, y dependemos también de nuestros genes"¹⁹.

En primera instancia, la complejidad puede ser vista como "un fenómeno cuantitativo, una cantidad extrema de interacciones e interferencias entre un número muy grande de unidades. Pero la complejidad no comprende solamente cantidad de unidades e interacciones que desafían nuestras posibilidades de cálculo"²⁰. La complejidad y su propiedad orgánica la relacionan a los fenómenos aleatorios, a las incertidumbres, a lo indeterminado, al azar, al orden y al desorden.

Para Morin el problema de la complejidad no es solo nuestro 'modo de ver las cosas' sino el cómo hacer para que tengamos un cambio epistemológico de perspectiva que nos ayude a transformar ese 'modo de ver las cosas'; puesto que existen fenómenos como la libertad o la creatividad que son inexplicables fuera del cuadro complejo que permite su aparición. "Lo simple no es más que un momento, un aspecto entre muchas complejidades"(Morin, 1999, p. 62). Por lo que

19 Ibidem., pág. 97.

20 Ibidem., pág. 59.

“La epistemología tiene la necesidad de encontrar un punto de vista que pueda considerar nuestro propio conocimiento como objeto del conocimiento”²¹.

Pensamiento Complejo

Cuando hablamos de complejidad, nos imaginamos algo complicado, difícil o incomprensible y esto tiene que ver con cómo conocemos, para Morin “hace falta ver la complejidad allí donde ella parece estar, por lo general, ausente, como, por ejemplo, en la vida cotidiana”²². En cualquier ámbito podemos encontrar síntomas del paradigma simplificante y advertencias del paradigma de la complejidad, el cine es un gran ejemplo, por cierto que Morin ha expresado que el cine permite tener un enlace con la cosmogonía pues nos permite tener de alguna forma una cosmovisión, un cúmulo de perspectivas que se presentan ante nosotros y que de alguna forma nos permiten reflexionar sobre la realidad y lo complejo que puede ser el mundo en el que vivimos. Un ejemplo de esto lo podemos encontrar en la película “Jurassic Park” de 1993, una película que es un hito en la historia cinematográfica por muchas razones, pero me gustaría destacar una escena en especial que ejemplifica claramente los paradigmas que Morin ‘deconstruye’.

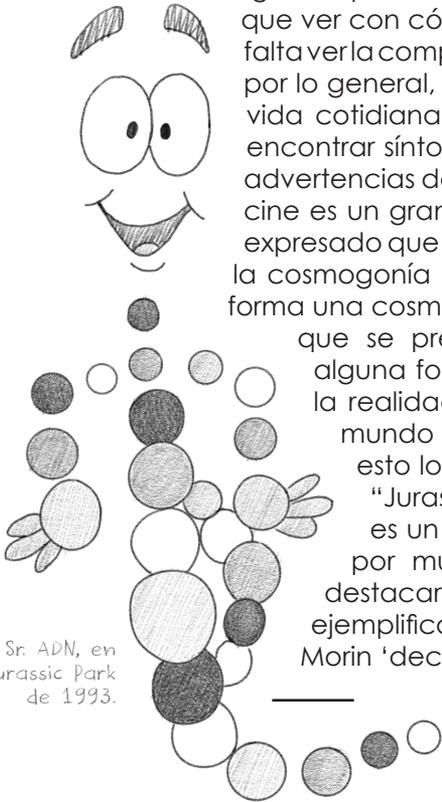
En una escena de la película,

21 Ibidem., pág. 71.

22 Ibidem., pág. 87.

el multimillonario empresario John Hammond funda un parque de atracciones de alta tecnología en una isla, en la cual la atracción principal son los dinosaurios clonados a partir de ADN tomado de insectos prehistóricos encontrados en ámbar. Con el fin de abrir el parque, él debe obtener la aprobación de varios expertos en diferentes campos. Hammond invita a los paleontólogos Alan Grant y Ellie Sattler, al matemático Ian Malcolm y al abogado de su inversor Donald Gennaro para recorrer el parque. A su llegada, algunos de los expertos no están del todo convencidos de que lo que sucede ahí sea una buena idea, por lo que se cuestionan sobre la manera en la que se ve el parque, en especial el Dr. Ian Malcolm quien parece no estar de acuerdo con la humildad con la que se está tomando tal descubrimiento, y en una de las escenas menciona:

“Dr. Ian Malcolm – yo les diré el problema con el poder científico que están utilizando aquí, no les costó nada adquirirlo, leyeron lo que hicieron otros y no les costó nada y no asumen responsabilidad por ello, se paran sobre los hombros de genios para conseguir algo lo antes posible y sin saber lo que tenían lo patentaron, lo empacaron y lo metieron en una caja de almuerzos, y ahora lo venden, lo venden y bueno es el colmo.



Sr. ADN, en Jurassic Park de 1993.

John Hammond - creo que está siendo injusto, nuestros científicos han logrado lo que nadie hasta ahora.

Dr. Ian Malcolm - sí, pero se preocuparon tanto en sí podían hacerlo, que no pensaron en sí debían hacerlo."²³

Esta escena me parece algo aterradora pero también bastante acertada, pues no sólo ejemplifica y deja en evidencia el pensamiento simplificante, sino que también nos presenta el pensamiento complejo que además nos invita y nos cuestiona sobre el paso del hombre sobre la tierra, sobre las decisiones que hemos tomado y nos abre el camino a un mundo de preguntas, ¿acaso hemos hecho lo correcto?; la frase "hacer las cosas sin pensar" adquiere mucho sentido en este contexto, se convierte incluso en una paradoja de la complejidad, situaciones como la enfermedad del VIH, el uso desmedido de combustibles fósiles, la tala de árboles, nunca nos preguntamos qué repercusiones podrían tener hasta que empezaron a aparecer, y esto es principal motor que aviva el pensamiento complejo. El pensamiento complejo no plantea tener una sabiduría completa y total de las cosas, sino que busca mantener la mente abierta a las posibilidades, a los fenómenos, a lo que puede suceder.

23 Conversación entre John Hammond y el Dr. Ian Malcolm. Jurassic Park, 1993.

Es importante aclarar que la complejidad es diferente de la completud. Para Morin "la aspiración de la complejidad lleva en sí misma la aspiración a la completud, porque sabemos que todo es solidario y multidimensional"²⁴. Al mismo tiempo, 'la conciencia de la complejidad' nos da a entender que siempre habrá incertidumbre y que no podemos aspirar a un saber totalitario, ya que "estamos condenados al pensamiento incierto, a un pensamiento acribillado de agujeros, a un pensamiento que no tiene ningún fundamento absoluto de certidumbre", retomaremos esta condena en otro capítulo, pero por el momento es importante entender que la idea de certitud es simplemente inverosímil.

Sobre esto Morín confiesa: "Nunca pude, a lo largo de toda mi vida, resignarme al saber parcelarizado, nunca pude aislar un objeto de estudio de su contexto, de sus antecedentes, de su devenir"²⁵, es así que "el pensamiento complejo está animado por una tensión permanente entre

24 E. Morin, Introducción al Pensamiento Complejo.

Editorial Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 101.

25 Ibidem., pág. 23.

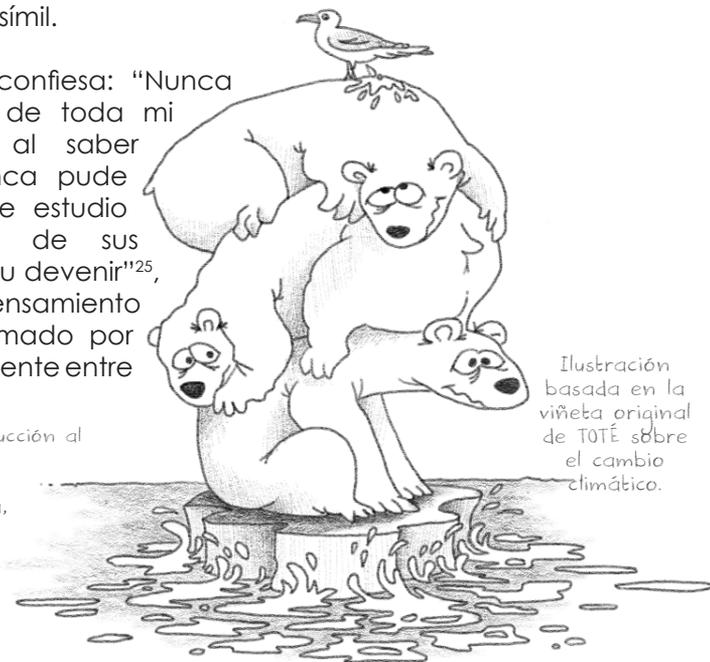


Ilustración basada en la viñeta original de TOTÉ sobre el cambio climático.

la aspiración a un saber no parcelado, no dividido, no reduccionista y el reconocimiento de lo inacabado e incompleto de todo conocimiento"(Morin, 1999, p. 23).

Por lo que el pensamiento complejo más que una teoría pareciera una actitud frente a la vida. El Pensamiento Complejo se convierte en una actitud que pudiera estar a altura de la complejidad, que pueda convivir con ella, sentirla, entenderla, en palabras de Morín: "Será necesario finalmente, ver si hay un modo de pensar, o un método, capaz de estar a la altura del desafío de la complejidad. No se trata de retomar la ambición del pensamiento simple de controlar y dominar lo real. Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar, con lo real"²⁶. El pensamiento complejo aspira al conocimiento multidimensional.

Para Morin existen algunos principios que pueden ayudarnos a pensar la complejidad de lo real. Conceptos que ha desarrollado a partir de macro conceptos, los cuales son definidos por su 'núcleo' y no por sus fronteras en pro de una idea anti cartesiana,



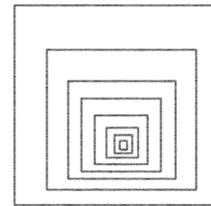
Dialógica

en el sentido que Descartes pensaba que la distinción y la claridad eran características intrínsecas de la verdad de una idea. Y

26 Ibidem., pág. 22.

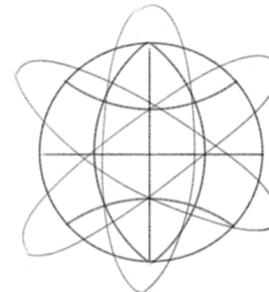
nos presenta tres principios como parte de su teoría que pueden ayudarnos a pensar la complejidad.

El primero es el principio dialógico, el cual "nos permite mantener la dualidad en el seno de la unidad. Asocia dos términos a la vez complementarios y antagonistas(Morin, 1999, p.106)". Dicho de otra forma este principio asocia términos que en primera instancia se oponen, pero que de hecho son dependientes el uno del otro y que en "ciertos casos, colaboran y producen la organización y la complejidad"(Morin, 1999, p.106).



Recursividad

El segundo principio es el de la recursividad organizacional, según Morin, "un proceso recursivo es aquel en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce"(Morin, 1999, p. 106). Es decir, la



Hologramática

recursividad no es una línea que tiene un principio y un fin, que empieza con la causa y termina con el efecto, sino que el efecto puede ser causante de la causa que produce el efecto, es en realidad un "ciclo en sí mismo auto-constitutivo, auto-organizador, y auto-

productor"(Morin, 1999, p. 107).

Finalmente tenemos el principio Hologramático. Este principio parte de la idea del Holograma, en el cual se puede contener casi la totalidad de la información de algún objeto representado. A este principio no le basta con conocer sólo las partes sino además como trabajan con el todo y viceversa, por lo que podemos decir que busca "enriquecer al conocimiento de las partes por el todo y del todo por las partes, en un mismo movimiento productor de conocimientos"²⁷.

Por lo que se puede decir que: "de allí que la idea hologramática esté ligada, ella misma, a la idea recursiva que está, ella misma, ligada a la idea dialógica de la que partimos." Y estos serían los principios que pueden servirnos de guía al pensamiento complejo, es importante destacar que son una guía, ya que "la complejidad es el desafío, no la respuesta [...] La simplificación es necesaria pero debe ser relativizada [...] La complejidad es la unión de la simplicidad y de la complejidad; es la unión de los procesos de simplificación que implican selección, jerarquización, separación, reducción, con los otros contra-procesos que implican la comunicación, la articulación de aquello que está disociado y distinguido; y es el escapar de la alternativa entre el pensamiento reductor que no ve más que los elementos y el pensamiento globalista que no ve más que el todo"²⁸.

27 Ibidem., pág. 107.

28 Ibidem., pág. 143.

Al fin y al cabo, 'la producción teórica' de Morin, de acuerdo con Marcelo Pakman no es y "nunca intentó ser un logro acabado, sino más bien un proceso que, en su devenir mismo, marca un rumbo cognitivo en el que somos invitados a participar"²⁹.

"tengo por imposible conocer las partes en tanto parte sin conocer al todo, pero tengo por no menos imposible la posibilidad de conocer al todo sin conocer singularmente a las partes."

Pascal

29 Ibidem., pág. 9.

Capítulo 3

Lo Arquitectónico

Arquitectónico, ca.

En el capítulo anterior hablamos sobre un 'tipo de pensamiento', un método que pudiera estar a la altura del desafío de la complejidad, ahora traeremos a colación el problema de lo arquitectónico; cabe aclarar que con esto no aspiro a proclamar 'lo arquitectónico' como ese método capaz de dominar la complejidad, sino que mi intención es abordar 'lo arquitectónico' a partir del planteamiento propuesto por Edgar Morin el cual intenta guiarnos en 'el camino' hacia la complejidad y que adoptaremos en la búsqueda de entender cómo nuestro pensamiento se relaciona con lo arquitectónico.

Ahora, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española, el término Arquitectónico, ca., Del lat. *architectonīcus*, y este del gr. ἀρχιτεκτονικός *architektonikós*. Se define como un adjetivo perteneciente o relativo a la arquitectura¹. Una definición que dado a su naturaleza nos dice de cierta forma todo y nada a la vez; pero lo que sí deja bastante claro es que lo arquitectónico está en relación y/o pertenencia a algo y ese algo es 'la arquitectura', a partir de esta definición queda claro que 'lo arquitectónico' no es algo que podemos reducir o aislar, puesto que pertenece y está en continua relación con la arquitectura; por otro lado,

1 Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. Consulta 2021. Recuperado de <https://dle.rae.es/arquitectonico>

la Arquitectura del lat. *architectūra*. Se define como el arte de proyectar y construir edificios, al diseño de una construcción, al conjunto de construcciones y edificios; o a la estructura lógica y física de los componentes de una computadora. Pero a grandes rasgos podemos decir que esta definición reduce de cierta forma la Arquitectura a un producto final de construcción o edificación, y se concentra en su lado práctico; siguiendo esta lógica 'lo arquitectónico' se reduciría a 'lo relacionado con una edificación o construcción', para Heidegger las "construcciones. Se llaman así porque están producidas por el construir que erige. Pero qué tipo de producir tiene que ser este construir es algo que experienciaremos sólo si primero consideramos la esencia de aquellas cosas que, desde sí mismas exigen para su producción el construir como producir"²; por esta razón si siguiéramos el término 'construcción'; del lat. *constructio-ōnis*, de acuerdo a la RAE que se refiere a la acción y efecto de construir, al arte de construir ó a una obra construida o edificada³. Una definición que hace referencia a algo finito, que incluye una terminación y con eso límites, nos vamos a encontrar con 'lo arquitectónico' inmerso en el 'paradigma de simplificación' del que hemos estado hablando; debemos recordar que "Nuestro pensar está habituado desde hace mucho

2 Heidegger, M., *Construir, habitar, pensar*. En Conferencias y Artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1969.

3 Real Academia Española: Diccionario de la lengua española. 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. Consulta 2021. Recuperado de <https://dle.rae.es/construcción>

tiempo a estimar la esencia de la cosa de un modo demasiado pobre"⁴, lo cual no corresponde con el camino que nos quiere llevar la complejidad y del que la Arquitectura de acuerdo con esta definición no sería parte. Una construcción y por lo tanto construir, de acuerdo con el camino al pensamiento complejo no debería reducirse a una producción ni a un producto; ya que de acuerdo con Martin Heidegger "Construir, [...] no es ningún producir. [...] El construir como habitar se despliega en el construir que cuida — es decir: que cuida el crecimiento — y en el construir que levanta edificios. [...] construir, en el sentido de edificar cosas, nos limita [...] construir y pensar, pertenecen al habitar"⁵ y por lo tanto también son parte de nuestro pensamiento.

Por otro lado, a partir de esta reflexión podemos entrever un aspecto recursivo de lo arquitectónico para con la arquitectura, por lo que debemos revisar detenidamente esta relación si queremos entender qué es o a qué nos referimos cuando hablamos de 'lo arquitectónico'. Por esta razón es necesario hacer una revisión histórica sobre la etimología de la palabra y lo que se ha dicho sobre este término a lo largo de la historia. José Ferrater Mora, filósofo, ensayista, escritor y cineasta español ha recabado información sobre lo arquitectónico en su diccionario filosófico, además reflexiona sobre ello en su ensayo "filosofía y arquitectura" los cuales tomaremos como

4 Heidegger, M., Construir, habitar, pensar. En Conferencias y Artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1969.

5 Ídem.

referencia más adelante, antes es importante advertir que a lo largo de la historia, "lo arquitectónico" ha sido interpretado de distintas formas, las cuales varían conforme a un pensamiento y contexto diferentes, para analizar lo arquitectónico Ferrater Mora se posiciona en cinco periodos o momentos de la llamada "civilización occidental", en el que toma "el helénico clásico, el gótico medieval, el humanista del cuatrocientos, el barroco del seiscientos y el contemporáneo"(Ferrater, 1955), sin embargo, seleccione los más relevantes para entender "lo arquitectónico".



Aristóteles

Así pues, la primera vez que encontramos una referencia a este término es en Aristóteles, quien emplea el término ἀρχιτεκτονικαὶ al comienzo de la Ética a Nicómaco; en ella habla de que "ciertas artes están subordinadas a otras con la relación de medios a fines"⁶, cabe destacar que no debemos ver la subordinación como una forma de degradación de "ciertas artes" sino más bien concentrarnos en la relación que se mantiene entre ellas, más adelante "usa el término ἀρχιτεκτονική al decir que el bien parece pertenecer al arte principal y verdaderamente maestro o arquitectónico, μάλιστα αρχιτεκτονικῆς"⁷. De igual forma no debemos enfocarnos en el significado del

6 Ferrater Mora, J., Diccionario de filosofía. Editorial Sudamericana, 3ª Edición, tomo I, Buenos Aires, 1951, pág. 139.

7 Ibidem. pág. 140.

“bien”, sino en como parece ser que se empieza a tener un bosquejo sobre lo que lo arquitectónico significa con respecto a un ‘arte’, a un hacer. Más tarde usa este mismo término para “indicar que conviene que haya un saber organizador o arquitectónico, ἀρχιτεκτονικῶν tanto del saber práctico como del filosófico”(Ferrater, 1951, p. 140), cabe destacar que en ningún momento se hizo alusión a una ‘construcción’ o a un hecho finito, al parecer lo arquitectónico se encuentra en un estado del “saber” un “saber” que organiza los “saberes”, no nos menciona cómo podemos obtener ese “saber” pero abre una interrogante sobre el significado que “saber” adopta; otro hecho importante es que hace una diferenciación y no, al hecho de que ἀρχιτεκτονικῶν debe ser tanto para el “saber” práctico como para el filosófico, más tarde profundizaremos sobre esta diferencia.



J. A. Stewart

Con base en Aristóteles y más recientemente en su glosa a la “Ética a Nicómaco (Notes on the Nichomachean Ethics of Aristotle, 2 vols., 1892), J. A. Stewart interpreta estas expresiones en el sentido de que aún cuando se posea un íntimo conocimiento del asunto de que se trata es necesaria la dirección de una facultad maestra, pues el hombre que conoce los detalles no puede tratar de ellos sin poseer previamente un plan de vida”⁸. Lo que podemos rescatar de Stewart es su insistencia por

8 Ídem.

aclarar que de algún modo los conocimientos deben ser ‘dirigidos’ de por alguna y digámoslo de esta forma ‘capacidad organizadora’, esto también nos aproxima momentáneamente al principio recursivo del que E. Morin nos habla, “en el cual los productos y los efectos son, al mismo tiempo, causas y productores de aquello que los produce”(Morin, 1999, p.106), ya que cierto “conocimiento” depende de cierto “plan de vida” para que cobre sentido ese “conocimiento”.



G. Leibniz

Más adelante Leibniz reflexiona sobre la existencia de “dos reinos en la naturaleza corporal que se penetran sin confundirse y sin obstaculizarse: el reino de la potencia, según el cual todo puede explicarse mecánicamente, mediante causas eficientes, tan pronto como penetramos suficientemente en su interior, y el reino de la sabiduría, según el cual todo puede explicarse arquitectónicamente, mediante causas finales cuando conocemos suficientemente sus usos”⁹. Para entender a Leibniz debemos contextualizar brevemente el periodo de la historia en el que se encontraba ya que “Leibniz opera en el campo del pensamiento de un modo muy parecido a como los artistas del barroco operaban”¹⁰, y casi al mismo tiempo en el que ya se conocían los métodos

9 Ídem.

10 Ferrater Mora J., *Filosofía y Arquitectura, Cuestiones disputadas. Ensayos de filosofía*, Madrid, Revista de Occidente, págs. 43-59, 1955 [2ª versión revisada: “Filosofía y Arquitectura”, en José Ferrater Mora, *Obras*

y conclusiones de Descartes a los que Leibniz les tenía mucho interés, por lo que podemos entender que, "arquitectónicamente", se refiere a una acción que desarrolla o argumenta los conocimientos," pero bajo la influencia cartesiana cuando se refiere a "causas finales" podemos relacionarlo con conocimientos que llevan a la certitud y a lo finito; de cierta forma a veces el pensamiento de Leibniz parece seguir el principio Hologramático, al aspirar que "cada mónada refleja desde su punto de vista el universo entero, así también cada uno de los elementos de que se compone una estructura barroca reproduce, al modo de espejos que se multiplican al infinito, el conjunto de la estructura"¹¹, en el que podríamos decir que busca 'enriquecer el conocimiento de las partes o mónadas por el todo y del todo por las partes' siguiendo el principio de Morin, pero que se contradice y no llega a seguir por completo pues insiste en la autonomía de las partes. Por último quisiera puntualizar que nuevamente encontramos un antagonismo aparente ahora con Leibniz; cuando habla de los 'reinos de la naturaleza corporal', al usar mecánicamente y arquitectónicamente como su opuesto.



J. H. Lambert

Seguido a esto "Johann Heinrich Lambert edificó en detalle una arquitectónica o "teoría de lo simple y primero en el conocimiento filosófico

selectas, Madrid, Revista de Occidente, II, págs. 274-284, 1967].

11 Ídem.

y matemático" (Anlage zur Architcktonik oder Theorie des Einfachen und Ersten in der philosophischen und mathematischen Erkenntnis, 2 vols., 1771)"¹². Antes que nada me gustaría evidenciar la forma retórica en que Ferrater Mora usa el término "arquitectónica" para referirse al pensamiento de Lambert, e incluso menciona que lo "edifica", y que parece asociar con la 'construcción de un pensamiento', que en sí es arquitectónico; el cual, "se trataba de una continuación del Neues Organon y se proponía desarrollar la 'doctrina de la verdad' (aletiología), la 'doctrina de la realidad' (ontología) y la 'doctrina del pensamiento' (metodología)"(Ferrater, 1951, p.140). A diferencia de Leibniz-Wolf, Lambert consideraba que el pensamiento no se podía reducir a las posibilidades, por lo que se opone a la idea con influencia cartesiana de separar "las verdades de la razón" y "las verdades de hecho"; de ahí que "La arquitectónica equivale, así, a un sistema ontológico o, mejor dicho, lógico-ontológico constituido por todos los conceptos pensables susceptibles de enmarcar la totalidad de las existencias"¹³. Y que nuevamente nos da indicios de un camino a la complejidad al dejarnos entrever rasgos no sólo dan indicios de la pertenencia a un sistema, sino también del principio hologramático, pero que termina por destrozar en la búsqueda de concentrar los conceptos pensables; para Ferrater Mora la obra de Lambert sobre la arquitectónica puede ser considerada un eslabón entre Leibniz y

12 Ferrater Mora, J., Diccionario de filosofía. Editorial Sudamericana, 3ª Edición, tomo I, Buenos Aires, 1951, pág. 140.

13 Ídem.

Kant, la cual según Mora "ataca con cierta decisión el problema", pero que lo deja en el aire, "en una fase demasiado imprecisa".



I. Kant

Kant "introdujo el concepto de la arquitectónica de la razón pura en la doctrina trascendental del método. Para Kant, la arquitectónica es el arte de construir un sistema"¹⁴. En dónde sistema se define como "la unidad de varios conocimientos bajo una sola idea'. Gracias a esta idea, el sistema puede dejar de ser un mero agregado y convertirse en un organismo"¹⁵. De cierta forma, Kant parece seguir la misma línea de pensamiento de Morin, pero esto solo es momentáneo, ya que termina por guiarse por la necesidad de "proporcionar un esquema forjado de acuerdo con una idea, es decir, desde el punto de vista de la suprema finalidad de la razón". Ya que de no ser así, "la unidad alcanzada sería una simple técnica, jamás una unidad arquitectónica"¹⁶. Por lo que nuevamente nos encontramos con la segregación de la arquitectónica sobre la técnica —lo cual a estas alturas se me hace curioso pues

14 Ídem.

15 Ferrater Mora J., *Filosofía y Arquitectura, Cuestiones disputadas. Ensayos de filosofía*, Madrid, *Revista de Occidente*, págs. 43-59, 1955 [2ª versión revisada: "Filosofía y Arquitectura", en José Ferrater Mora, *Obras selectas*, Madrid, *Revista de Occidente*, II, págs. 274-284, 1967].

16 Ídem.

podemos ver una marcada tendencia a emparejar la arquitectónica con el pensamiento y dejar a la técnica de lado, lo cual contrasta con las problemáticas planteadas al principio de esta investigación en donde lo arquitectónico parece emparejarse más a la técnica que al pensamiento —, Y es que para Kant, "el esquema o germen de todo reside en la razón";(Ferrater, 1955); tomemos el significado de razón como homólogo del pensamiento; "La razón es la entrea de la legislación humana. [...] El poder legislativo es, por consiguiente, una idea que reside en el espíritu de cada ser humano". Es decir, "la unidad arquitectónica es la unidad de la razón"¹⁷. Es la unidad del pensamiento que nace a partir de una semilla que vive en todos nosotros. La arquitectónica "permite a Kant examinar el problema del hombre como legislador de la realidad"¹⁸.



C. S. Peirce

Ahora bien, de la concepción de la arquitectónica filosófica de Kant me parece pertinente pasar a la de C. S. Peirce ya que presentan similitudes que las hacen parecer casi idénticas, pero de acuerdo con Mora cuando se hace una revisión más exhaustiva de ellas "muestra que los dos filósofos están en desacuerdo tanto o más que de acuerdo"(Ferrater, 1955).

17 Ferrater Mora, J., *Diccionario de filosofía*. Editorial Sudamericana, 3ª Edición, tomo I, Buenos Aires, 1951, pág. 140.

18 Ídem.

Primeramente hay que decir que “Peirce acogió con entusiasmo al paralelo kantiano entre la filosofía y la arquitectura”(Ferrater, 1951, p.140). De acuerdo con Mora se podría decir que “Peirce estaría — o, mejor, estuvo — de acuerdo con Kant en el postulado de que toda construcción filosófica debe estar planeada, y de que este planteamiento es, por analogía, equivalente al que tiene lugar en la arquitectura”¹⁹. Al igual que Kant que no estaba conforme con el racionalismo y el empirismo, “la arquitectónica de Peirce se debe a las tendencias trascendentalistas que contrastaban en su pensamiento con las tendencias naturalistas y empiristas”(Ferrater, 1951, p.141). Y de forma similar a la de Kant, “Peirce tuvo siempre en su mente la idea de un sistema —y, por lo tanto, de una ‘arquitectura’”(Ferrater, 1951, p.141).

Ahora bien, Mora nos explica que “cuando analizamos a fondo los motivos profundos de tales coincidencias, descubrimos que estas persisten sólo en la medida en que las expresiones usadas por ambos pensadores están basadas en vagas analogías y, en buena proporción, en metáforas”(Ferrater, 1955). Cabe destacar que estas figuras retóricas se hacen constantemente presentes, no solo en el razonamiento de Kant y Peirce, sino en el de muchos otros, curiosamente muchas de estas metáforas en la filosofía se expresan por medio de una ‘arquitectura’,

19 Ferrater Mora J., *Filosofía y Arquitectura, Cuestiones disputadas. Ensayos de filosofía*, Madrid, *Revista de Occidente*, págs. 43-59, 1955 [2ª versión revisada: “Filosofía y Arquitectura”, en José Ferrater Mora, *Obras selectas*, Madrid, *Revista de Occidente*, II, págs. 274-284, 1967].

por lo que es una figura con la que debemos familiarizarnos pues es a través de la deconstrucción de estas analogías que analizaremos el propósito de ‘lo arquitectónico’.

Siguiendo con el paralelismo entre Kant y Peirce, y con el fin de entender “mejor los distintos caminos” podemos hacerlo alrededor del significado que el término ‘sistema’ adopta; “Para Kant un sistema es algo completo en sí mismo, sin que importe para el caso el tiempo que la humanidad necesite abarcarlo por entero”²⁰. Es decir, para Kant, en algún punto de la historia de la humanidad ese sistema estará completo. “Peirce no siempre fue hostil a esta misma idea ... parecía seguir el ideal mencionado de un sistema completo. Pero ante todo, Peirce subraya la condición temporal de la empresa sistemática”(Ferrater, 1955). En donde la completud parece ser inverosímil, por lo que “la arquitectónica de Peirce es cualquier cosa menos una legislación universal ... descubrir y no prescribir es el propósito capital de la filosofía de Peirce”(Ferrater, 1955). Con esto podemos ver como la arquitectónica parece apegarse cada vez más a los ideales a los cuales apunta el camino al pensamiento complejo, ya que la arquitectónica de Peirce no pretende “postular un sistema que es, o será completo, sino proponer un sistema que no es, y no podrá ser jamás, completo. “Sistema” significa en la filosofía de Peirce un conjunto de proposiciones que deberán ser activa e innecesariamente probadas”(Ferrater, 1955). De esta forma, “la concepción de Peirce de

20 Ídem.

una arquitectura filosófica es una concepción abierta y no cerrada"²¹.



W. T. Krug

Cronológicamente tal vez hubiera sido más adecuado hablar de W. T. Krug después de Kant, puesto que la planeación y el método son conceptos que encontramos en la arquitectónica filosófica de Kant mismos que encontramos en la de Krug; también podemos notar que siguió con la tendencia separatista al dividir su "'filosofía fundamental' en una doctrina filosófica elemental y en una doctrina metódica elemental. Esta última la subdividió en didáctica filosófica y en arquitectónica filosófica. La misión de la arquitectónica filosófica es el estudio de las formas y métodos de la propia filosofía, así como el estudio de las partes o ramas en que puede dividirse la filosofía. La arquitectónica filosófica considera la filosofía como un todo sistemático o científico que debe articularse arquitectónicamente"²². Es también una concepción que busca tener una dominación en este caso de la filosofía a través de la arquitectónica filosófica.



B. Bornstein

Finalmente pero no por último, —y lo digo porque aún existe otro pensador del que debemos hablar—

21 Ídem.

22 Ferrater Mora, J., Diccionario de filosofía. Editorial Sudamericana, 3ª Edición, tomo I, Buenos Aires, 1951, pág. 140.

hablaremos de B. Bornstein quien es uno de los que más recientemente ha usado el término en cuestión en su obra sobre la "arquitectura del universo" (1934), "pero quiere basar la metafísica como ciencia de las estructuras universales del mundo en una lógica de carácter arquitectónico, no puramente formal, sino real-estructural. Se trata de una lógica topológica, o geométrico-arquitectónica" que ha de "constituir, así, el prolegómeno a una investigación de las estructuras lógicas desde el punto de vista de la metafísica y de las categorías"²³. Y donde encontramos nuevamente como el término es asociado a una lógica de planeación de carácter arquitectónico así como a la búsqueda por el control del conocimiento.

A través de esta revisión histórica se podría decir que pudiéramos concluir o deducir acerca del significado de 'lo arquitectónico' pero creo que esto sería contradecir a Morin, pero lo que sí podemos decir es lo que hemos aprendido acerca de lo arquitectónico, principalmente podemos notar el síntoma del paradigma simplificante en casi todos, —sino es que en todos— los filósofos a partir de Leibniz, lo cual no parecer ser coincidencia pues es contemporáneo de Descartes; al parecer lo arquitectónico no es un término que podemos reducir a la idea de edificación o construcción, puesto que parece tener más relación con una planeación, organización, sistema o proceso; pero sobre todo está íntimamente relacionado al problema de cómo es que conocemos, y por lo tanto a algo que no es y no puede ser finito a pesar de la

23 Ibidem. pág. 141.

intención de muchos pensadores a atarlo a un método o a una metodología en la búsqueda de certitud y comprensión del conocimiento y de nosotros mismos, lo arquitectónico se acerca más a ser algo que "no podrá ser jamás completado".

Por otro lado, es evidente que lo arquitectónico no sólo hace referencia a lo relacionado solo con un edificio o una construcción, en palabras de Mora "la filosofía como arquitectura es un aspecto inevitable, [...] pero no debemos considerar el edificio filosófico, en el caso de que podamos construir uno, o como una exacta réplica o como un definitivo andamio de realidad"²⁴. Debemos empezar a aceptar la idea de que lo arquitectónico está igual de cerca de ser una figura asociada a la razón, a la lógica, al saber, de la misma forma que también puede ser asociada a la 'arquitectura' y con esto no quiero imponer que la 'arquitectura' deba ser algo construido sino dejar abierta la posibilidad de que la 'arquitectura' pudiera llegar a tener múltiples formas; si esta revisión histórica nos deja algo claro es que, lo arquitectónico está relacionado a una forma de pensamiento, Mora incluso plantea la posibilidad de que "La arquitectónica filosófica puede compararse con la lógica"; y atreviéndome a decirlo de otra forma, el pensamiento de lo arquitectónico puede equipararse con el pensamiento. Pensamiento que planifica,

²⁴ Ferrater Mora J., *Filosofía y Arquitectura*, Cuestiones disputadas. Ensayos de filosofía, Madrid, Revista de Occidente, págs. 43-59, 1955 [2ª versión revisada: "Filosofía y Arquitectura", en José Ferrater Mora, *Obras selectas*, Madrid, Revista de Occidente, II, págs. 274-284, 1967].

coordina, organiza el pensamiento, pero que al final de cuentas es pensamiento.

Por esta razón "tanto Kant como Peirce tienen mucho que enseñarnos; el primero, por su aguda percepción de qué hay en toda arquitectura filosófica, una buena dosis de legislación humana"²⁵; es decir, por evidenciar la necesidad que tenemos por tener el control de nuestro pensamiento, aunque tal vez esto no sea posible; el segundo, por sus recomendaciones incesantes de que ningún sistema filosófico, por grandioso y subyugador que parezca ser, obstruya nuestro camino (Ferrater, 1955); a ese camino del pensamiento que podemos intentar que nos lleve en la búsqueda de la complejidad.

"No sería sorprendente que después de todo, la filosofía como arquitectura terminará por ser equivalente a la lógica" (Ferrater, 1955), conjetura que discutiremos a continuación en el capítulo siguiente.

²⁵ Ídem.

Capítulo 4

Pensamiento Arquitectónico

Deconstrucción

Previamente hemos hablado sobre el curso que ha tomado lo arquitectónico a través de la historia y cómo parece plantear una forma de pensamiento que planifica, coordina u organiza el pensamiento, también hemos planteado la posibilidad de que podría convertirse en una vía en el camino hacia la complejidad; además hemos mencionado que debíamos hablar aún de un último filósofo, Jacques Derrida, puesto que es quien más recientemente ha traído nuevamente el dilema de lo arquitectónico a discusión, particularmente en una entrevista con Eva Meyer donde aborda el problema respecto al pensamiento arquitectónico y que afrontaremos por medio del pensamiento complejo en la búsqueda de cómo construimos —o mejor dicho deconstruimos— el pensamiento de lo arquitectónico. Pero antes es necesario hacer algunas advertencias sobre el texto que analizaremos a continuación puesto que es muy complejo y está cargado de numerosas referencias históricas, lingüísticas, y filosóficas; en primer lugar debemos poner especial atención al uso de la metáfora pues es la figura retórica por excelencia que utiliza Derrida para poder describir su pensamiento y a la cual apela en esta entrevista; por esta razón es importante aclarar que no podremos revisar la entrevista en su totalidad ni entrar en detalle en todas las referencias que se mencionan, por lo que se propone un anexo adjunto y la invitación a explorar dicha entrevista posteriormente (Ver Anexo III). Por último es importante recordar que si bien hemos

dejado este autor al final por ser uno de los más recientes en usar el término arquitectónico, no es el último que lo ha usado pero si tal vez el más relevante de nuestros tiempos por lo que debemos tener presente su contexto histórico, puesto que Jacques Derrida muestra una fuerte postura post-estructuralista y cuyo legado, la deconstrucción es consecuencia de ello, por lo que me parece pertinente dejar claro que entiende Derrida por 'deconstrucción' antes de 'diseccionar' su entrevista.



J. Derrida

En un artículo para el diario 'Le Monde' recopilado por el filósofo Roger-Pol Droit encontramos una larga respuesta que dio Derrida a la pregunta ¿Qué es la deconstrucción?, en la cual menciona que debemos entender el término, 'deconstrucción', "no en el sentido de disolver o de destruir, sino en el de analizar"¹, si bien Derrida lo dice apegándose al aspecto discursivo en el que pensamos, creo que 'analizar' es la palabra clave que debemos tener presente cuando hablamos de 'deconstrucción', de acuerdo con Derrida "este analizar pasa por la lengua, por la cultura occidental, por el conjunto de lo que define nuestra pertenencia a esta historia de la filosofía" (Derrida, Le Monde, 2004).

¹ Le Monde. Jacques Derrida Qu'est-ce que la Déconstruction?. Roger-Pol Droit, 12 Octubre 2004, Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/10/12/p-1930-2004-p-p-jacques-derrida-p-p-qu-est-ce-que-la-deconstruction-p_4305612_1819218.html

Derrida menciona que el uso de la palabra "deconstrucción" ya existía en el Francés, y de la cual hizo uso para traducir algunas palabras a las que se referían Heidegger y Freud, "destrucción" y "disociación" respectivamente. Para Derrida, la "deconstrucción" llegó "en un momento en el que el estructuralismo era dominante [...] y en un momento donde las ciencias del lenguaje, la lingüística y el 'todo es lenguaje'" (Derrida, Le Monde, 2004) gobernaban, por lo que la deconstrucción se aleja de la postura del estructuralismo y protesta contra la autoridad del lenguaje, es decir de quien lo establece; asimismo nos da a entender que la deconstrucción no puede ser sólo un pensamiento para el que sólo hay lenguaje, de cierta manera texto y no realidad, dicho en otras palabras, pareciera que no podría limitarse sólo al lenguaje. Derrida cree que "la deconstrucción se coloca entre la clausura y el fin, se coloca en la reafirmación de lo filosófico, pero como apertura de una cuestión sobre la filosofía misma" (Derrida, Le Monde, 2004). Y nos menciona que si lo vemos "desde este punto de vista, la deconstrucción no es simplemente una filosofía [...] de cierta manera, no es nada" (Derrida, Le Monde, 2004). Más adelante, en la entrevista con Eva Meyer volveremos a ver esta misma reflexión y considero que será más claro el porqué nos dice esto, pero por el momento Derrida nos da la pauta de que por lo tanto "No puede ser una disciplina o un método." Aunque seguido se le quiera comparar con uno, y sobre lo que reflexionaremos más adelante; "desde luego pueden existir

regularidades en las formas en que se colocan cierto tipo de cuestiones de estilo deconstructivo [...] pero en su principio mismo no es un método" (Derrida, Le Monde, 2004).

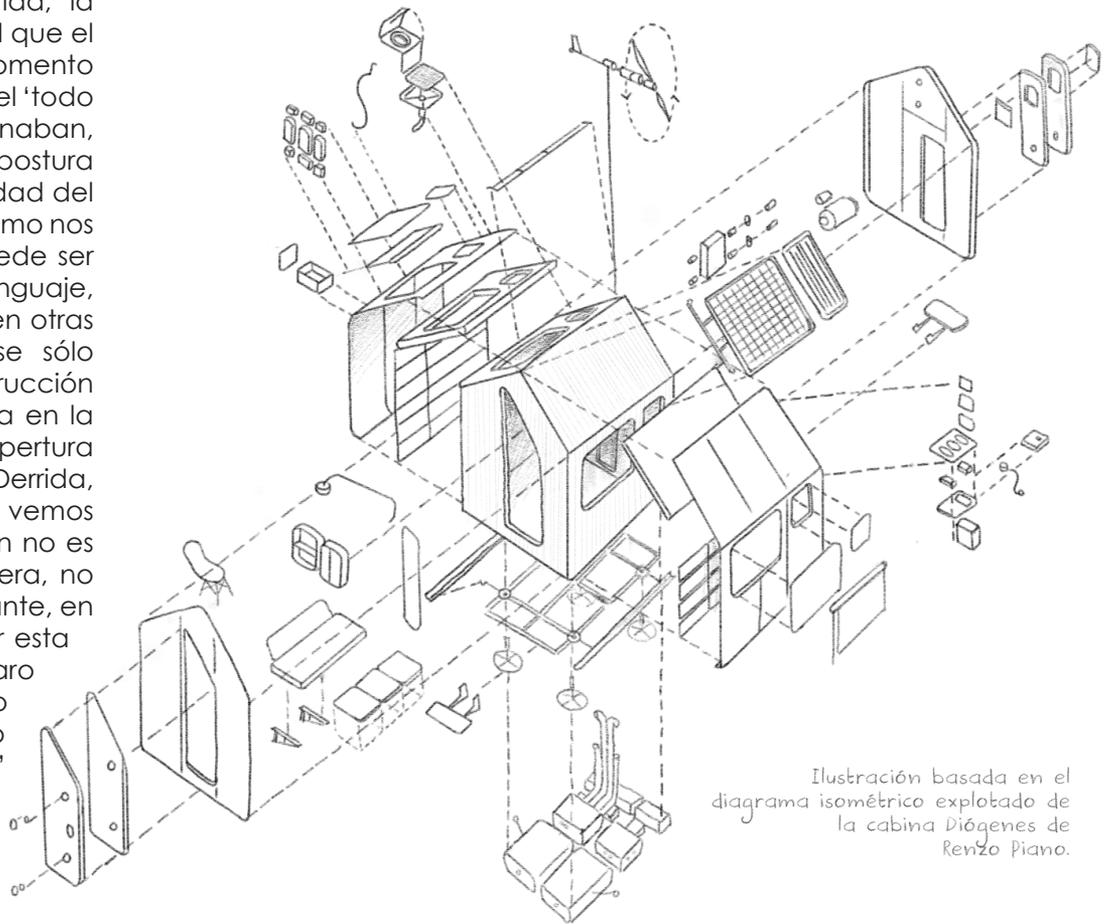


Ilustración basada en el diagrama isométrico explotado de la cabina Diógenes de Renzo Piano.

Finalmente termina por decirnos: “si yo quisiera dar una descripción [...] de la deconstrucción diría que es un pensamiento del origen y de los límites de la pregunta ¿qué es...? La pregunta que domina toda la historia de la filosofía”². Es decir, la deconstrucción implica un camino al pensamiento sobre el ¿qué es...?, una pregunta que cuestiona la organización/planificación del pensamiento, del cómo definimos y limitamos aquello que denominamos lo arquitectónico; ya que de acuerdo con Derrida, “la deconstrucción implica cuestionar a la arquitectura en la filosofía, e incluso tal vez a la arquitectura misma”³.

Pensamiento Arquitectónico

Una vez abierto el camino de la deconstrucción podemos ‘deconstruir’ la entrevista con respecto a lo arquitectónico hecha por Eva Meyer a Jacques Derrida en febrero de 1984 en París, Francia. Inédita en francés, apareció en una traducción alemana de Eva Meyer en “Das Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution”. La entrevista fue publicada igualmente en una versión abreviada en italiano bajo el título “Jacques Derrida: Architecture ove il desiderio può abitare” para Domus no. 671 en abril de 1986, cuya versión traducida al español por Marcelo Gardinetti para la plataforma digital Tecne titulada “El pensamiento arquitectónico

2 Ídem.

3 Derrida, J., *les arts de l'espace, écrits et interventions sur l'architecture*. Essais, Éditions de la Différence, París, 2015, pág. 78.

por Jacques Derrida”⁴ es a la cual hemos recurrido en esta investigación.

Eva Meyer: Queremos interrogarle sobre las posibles consecuencias de su filosofía en la arquitectura: ¿qué supone esta actividad en el ámbito de la deconstrucción?, ¿puede haber cierta síntesis entre arquitectura y pensamiento que supere las limitaciones convencionales?, ¿existe, por expresarlo en sus propios términos, un nuevo pensamiento «arquitectónico»?

No es una casualidad que las preguntas hechas por Eva Meyer se adapten acertadamente a los cuestionamientos planteados en esta investigación, pues como hemos visto anteriormente la relación entre filosofía y arquitectura ha quedado más que implícita en la historia por entender ¿qué es —lo arquitectónico—? Tampoco ha de sorprendernos que estos primeros cuestionamientos estén relacionados a la deconstrucción y su relación con el pensamiento filosófico, y es que una de las consecuencias que tuvo —en la que Derrida profundizará más adelante— fue

4 Tecne. El pensamiento arquitectónico por Jacques Derrida. [Eva Meyer, Entrevista à Jacques Derrida, Domus 271 (1986)] 17 Noviembre 2014, Recuperado de <https://tecne.com/biblioteca/el-pensamiento-arquitectonico-por-jacques-derrida/>

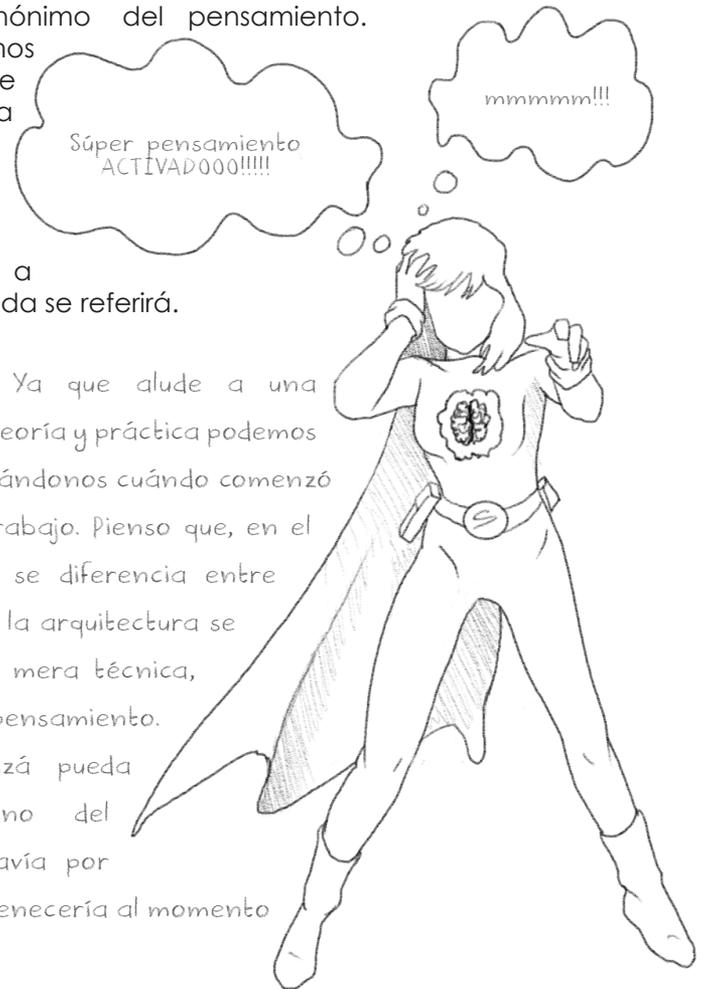
el uso del término deconstrucción en el ámbito de la arquitectura, por lo que de antemano anuncia que será necesario hablar sobre esta relación que se ha hecho implícita y por lo tanto implica hablar también de la relación entre arquitectura y pensamiento, y que va más allá de los 'límites convencionales' que hemos impuesto sobre ellos, es decir, ir más allá de lo que solemos relacionar los términos que usamos para referirnos al pensamiento y a la arquitectura habitualmente. Por otro lado, esto parece plantearnos la posibilidad de que Derrida plantee una resignificación sobre lo arquitectónico respecto a los que ya hemos abordado anteriormente.

Jacques Derrida: consideremos el problema del pensamiento arquitectónico. Con ello no pretendo plantear la arquitectura como una técnica extraña al pensamiento y apta quizá, entonces, para representarlo en el espacio, para constituir casi su materialización, sino que intento exponer el problema arquitectónico como una posibilidad del pensamiento mismo...

Teniendo en cuenta los razonamientos que hemos abordado anteriormente sobre lo arquitectónico, podemos imaginar a que se refiere Derrida al decir que él no pretende plantear la arquitectura como una "técnica extraña al pensamiento", por lo que en la

búsqueda de romper con este paradigma el expone lo arquitectónico como "una posibilidad del pensamiento mismo", es decir presenta lo arquitectónico como homólogo o sinónimo del pensamiento. Además hemos visto cómo este paradigma apela al pensamiento simplificante y disyuntor del que Morin nos habla y a lo que a continuación Derrida se referirá.

Jacques Derrida: Ya que alude a una separación entre teoría y práctica podemos comenzar preguntándonos cuándo comenzó esta división del trabajo. Pienso que, en el momento en que se diferencia entre 'theoría' y 'praxis', la arquitectura se percibe como una mera técnica, apartada del pensamiento. No obstante, quizá pueda haber un camino del pensamiento, todavía por descubrir, que pertenecería al momento





de concebir la arquitectura, al deseo, a la invención.

Me parece que podemos responder a la cuestión sobre la "división del trabajo" a la que se refiere Derrida si la relacionamos al pensamiento simplificante del que ya hemos hablado antes y al que Morin atribuye sus comienzos en Descartes cuando establece una separación entre filosofía y ciencia. Por lo que en el momento en el que el pensamiento simplificante influye en la arquitectura, esta se ve reducida a una 'mera técnica'. Esto corresponde con las problemáticas abordadas en esta investigación con relación al dibujo al reducirlo de igual manera la mayor parte del tiempo también como una 'mera técnica apartada del pensamiento'; actualmente, en el oficio, la arquitectura tiene la tendencia de apegarse a la práctica, al respecto podemos percibir múltiples ejemplos de esto, como la construcción desmedida de conjuntos habitacionales desconectados de su entorno, productos de un mercado inmobiliario que se preocupa por vender más por menos y no por quienes lo habiten, incluso en el ámbito académico vemos como las materias 'técnicas' se aíslan de las teóricas y estas a su vez se reducen en pobres revisiones históricas; el dibujo es clasificado en el área de la técnica y es utilizado regularmente como una herramienta de producción, o al menos en principio así se le ha considerado. En principio porque al parecer no podemos deslindar al dibujo de su cualidad teórica como una 'mera técnica', ya que como hemos visto desde el principio de nuestra investigación, el dibujo está más que en

relación con múltiples procesos mentales que además permiten materializar o comunicar las posibilidades del pensamiento, de forma que podemos plantearlo como una vía al pensamiento, una "posibilidad del pensamiento mismo". Por esta razón Derrida nos habla de un camino del pensamiento, tal vez del mismo camino del que Morin nos habla, un camino "capaz de tratar, dialogar, de negociar con lo real", 'al momento de concebir la arquitectura'. Por lo que la siguiente pregunta me parece más que acertada para esclarecer esta situación.

Eva Meyer: Pero si la arquitectura se concibe como una metáfora y en consecuencia, remite siempre a la necesidad de materialización del pensamiento, ¿cómo reintroducir la arquitectura en el pensamiento de un modo no metafórico? ¿Quizá no centrándonos en esa materialización sino permaneciendo siempre en el camino, en un laberinto, por ejemplo?

A partir de aquí debemos prestar más atención a la retórica puesto que nos veremos sumergidos cada vez más en una compleja confección metafórica; por esta razón me gustaría aclarar el porqué Meyer dice que la arquitectura se concibe como una metáfora; como hemos venido advirtiendo, la arquitectura parece remitir siempre a la necesidad de control, de producción o construcción, por lo que en nuestra

necedad de esclarecer esta incertidumbre esta no puede quedar a la deriva de algo no finito, por esta razón siempre remite a algo 'concreto', además podemos notar que el uso de esta palabra ya es en sí una metáfora que deriva en una materialización, — que no es del todo cierta— pero ¿cómo evitar que la arquitectura sea objeto de estas limitaciones, de la disyunción?, la respuesta parece ser clara al tomar la invitación que nos ofrece Morin de emprender un camino a la complejidad que al parecer no tiene fin; un laberinto, para Derrida.

Jacques Derrida: luego hablaremos del 'laberinto'. Previamente, me gustaría bosquejar cómo la tradición filosófica ha utilizado el modelo arquitectónico como metáfora de un tipo de pensamiento que, en sí mismo, no puede ser arquitectónico. En Descartes

encontramos, por ejemplo, la metáfora de los fundamentos de la ciudad, y se supone que tales cimientos son los que propiamente han de soportar al edificio, la construcción arquitectónica, la misma ciudad. Existe, por lo tanto, un tipo de metáfora urbana en la filosofía. Las 'Meditaciones' y el 'Discurso del método' están plagados de estas metáforas arquitectónicas que, además, tienen siempre una relevancia política.

Aclaremos primero a que se refiere Derrida cuando habla del 'modelo arquitectónico' usado por la tradición filosófica, para esto me gustaría traer a la conversación una parte del ensayo 'Filosofía y Arquitectura' de Ferrater Mora donde nos explica el

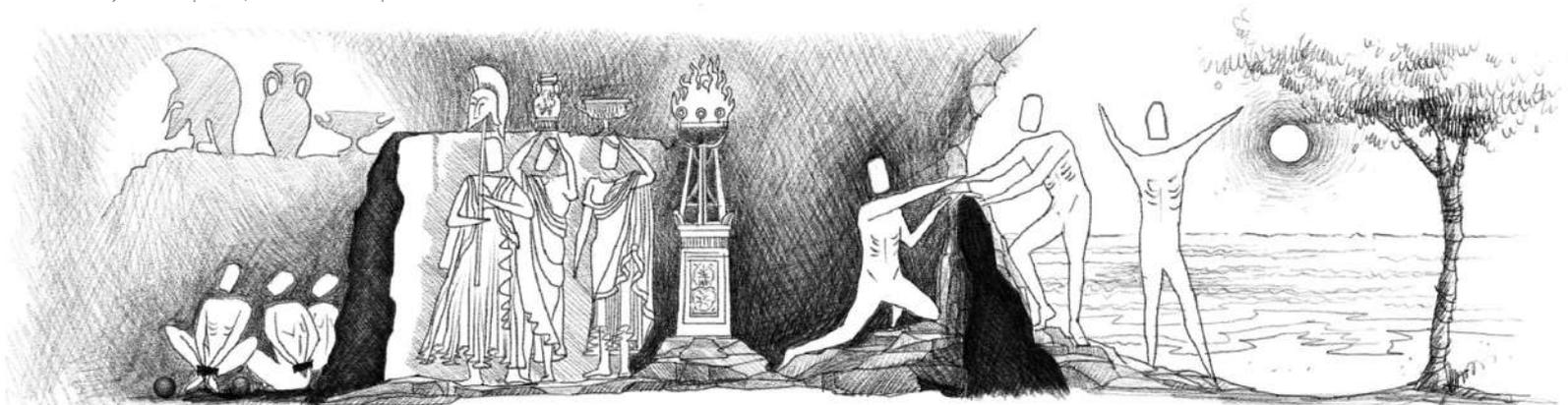


Ilustración basada en el mito de la caverna de Platón. Autoría propia.

enredo sobre la arquitectura como filosofía y el de la filosofía como arquitectura.

Ferrater Mora: No es que la arquitectura sea ninguna filosofía, ni que la filosofía sea arquitectura alguna; es sólo que ciertos estilos arquitectónicos pueden parangonarse con ciertos sistemas filosóficos, y ciertos modos de pensar filosóficos ofrecen una estructura que puede parangonarse con la de ciertos conceptos arquitectónicos [...] la relación entre ambas no es necesariamente causal. Ni los arquitectos han seguido las normas sentadas por los filósofos, ni éstos han intentado expresar conceptualmente las construcciones de aquéllos. Pero en el curso de la historia se han manifestado interesantes paralelismos entre estilos arquitectónicos y sistemas o modos de pensar filosóficos [...] se trata de un viejo problema, que se ha planteado a menudo bajo la forma de la naturaleza y formas de la llamada arquitectónica.⁵

⁵ Ferrater Mora J., *Filosofía y Arquitectura. Cuestiones disputadas. Ensayos de filosofía*, Madrid, *Revista de Occidente*, págs. 43-59, 1955 [2ª versión revisada: "Filosofía y Arquitectura", en José Ferrater Mora, *Obras selectas*, Madrid, *Revista de Occidente*, II, págs. 274-284, 1967].

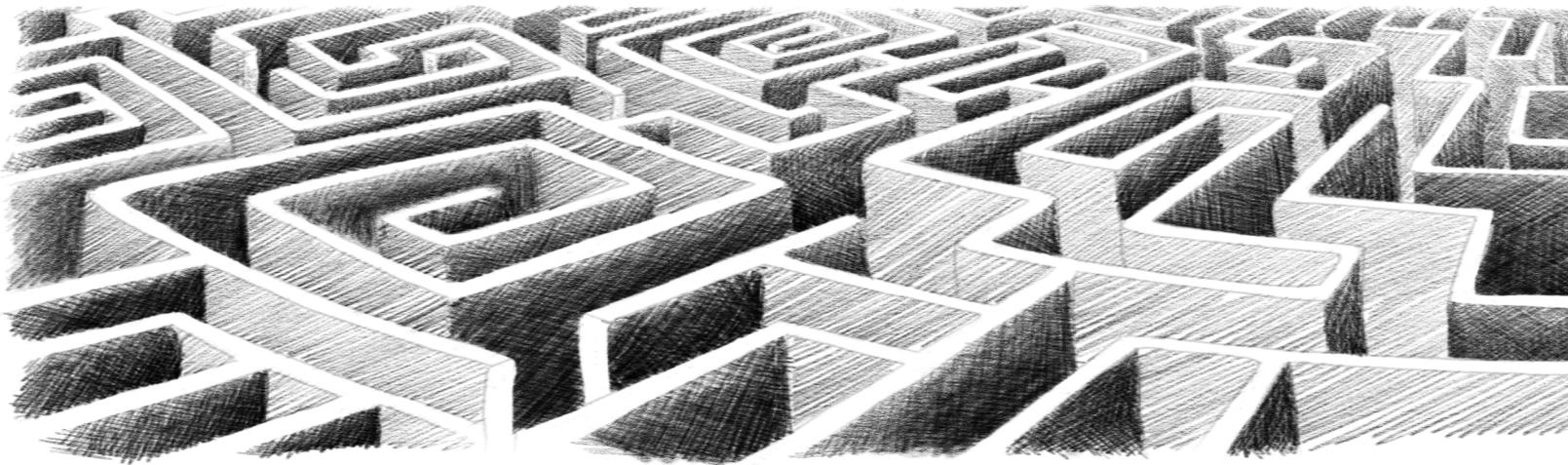
El problema al que se refiere Mora lo hemos visto reflejado en nuestro repaso por la historia de 'lo arquitectónico', también cuando Derrida lo menciona al hablar de la metáfora en el discurso de Descartes; en donde el problema surge de las dualidades que emergen a partir de discursos como este en donde se toma postura y se adoptan métodos que se usan para explicar la arquitectónica, pero estos paralelismos 'no pueden ser arquitectónicos' porque se usan para dominar el conocimiento que no puede ser dominado y como hemos visto de acuerdo con Derrida, esto no puede ser la finalidad de lo Arquitectónico.

Jacques Derrida: Cuando Aristóteles quiere poner un ejemplo de teoría y práctica, cita al 'architekton', al que conoce el origen de las cosas: es un teórico que también puede enseñar y que tiene bajo sus órdenes a trabajadores que son incapaces de pensar de forma autónoma. De este modo se establece una jerarquía política. La 'arquitectónica' se define como un arte de sistemas; como un arte, por lo tanto, idóneo para la organización racional de las ramas del saber en su integridad. Es evidente que la referencia arquitectónica es útil para la retórica, para un lenguaje que en sí mismo no ha conservado

ningún carácter arquitectónico. Por ello me pregunto cómo pudo haber existido una forma de pensamiento relacionada con el hecho arquitectónico antes de la separación entre teoría y práctica, entre pensamiento y arquitectura.

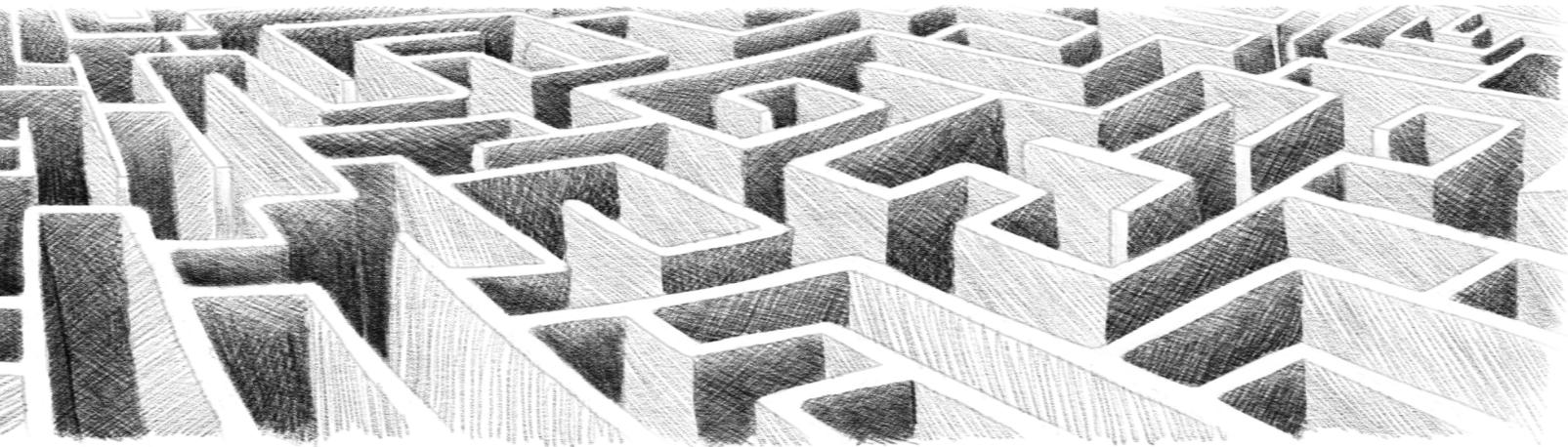
Cuando Derrida menciona a Aristóteles lo hace para ilustrar la relación entre teoría y práctica de una forma no disyuntiva, pero también bajo una autoridad que las guía, de esta forma se hace referencia a la arquitectónica como organización del pensamiento. Por esta razón Derrida se pregunta cómo es que este vínculo podía ser considerado antes del oscurantismo o de que el pensamiento simplificante fuera impuesto y contaminara nuestra concepción sobre 'lo arquitectónico'.

Jacques Derrida: Si cada lenguaje sugiere una 'especialización' -cierta disposición en un espacio no dominable sino sólo accesible por aproximaciones sucesivas- entonces es posible compararlo con una especie de colonización, con la apertura de un camino. Una vía no a descubrir sino que debe crearse. Y la arquitectura no es en absoluto ajena a tal creación. Cada espacio arquitectónico, todo espacio habitable, parte de una premisa: que el edificio se encuentre en un camino, en una encrucijada en la que sean posibles el salir y el retornar. No hay edificio sin caminos que conduzcan a él o que arranquen de



él, ni tampoco hay edificios sin recorridos interiores, sin pasillos, escaleras, corredores o puertas. Pero si el lenguaje no puede controlar la accesibilidad de esos trayectos, de esos caminos que llegan a este edificio y que parten de él, únicamente significa que el lenguaje está implicado en estas estructuras, que está en 'camino', «de camino al habla» [Unterwegs zur Sprache], decía Heidegger, en camino para alcanzarse a sí mismo. El camino no es un método; esto debe quedar claro. El método es una técnica, un procedimiento para obtener el control del camino y lograr que sea viable.

A través de la forma metafórica, Derrida usa la arquitectura como analogía del pensamiento, en donde el lenguaje —que es parte del pensamiento y a la vez pensamiento siguiendo el principio recursivo— figura como una forma que busca un lugar para acceder a algo desconocido, donde a la vez busca sobrevivir en esa espacialización para lo que no existe un manual de supervivencia y que por lo tanto debe crearse; la arquitectura y la forma en como hemos interpretado lo arquitectónico es una forma de acceder a él por medio de estas aproximaciones en nuestro intento de obtener el control y sobrevivir, pero si no podemos controlarlo realmente, eso significa que sólo somos una parte de él, una de muchas que puede haber, en donde disponemos solo de un espacio en el espacio; pero si este lenguaje, esta arquitectura, esta forma de supervivencia no es algo que se pueda homogeneizar, determinar o estandarizar, entonces



esto sólo nos deja con posibilidades, con un camino, en donde solo podemos "estar en camino", por esta razón el lenguaje, la arquitectura o lo arquitectónico no pueden someterse a un método, no podemos forzar a todos los lenguajes a comunicarse de la misma forma, a los pensamientos, a pensar de la misma forma, —puesto que si no sería una especie de dictadura—; se habla de una espacialización, de un lugar, que es parte de, de una manera de abordar la situación en donde como diría Derrida, "pueden existir regularidades en las formas en que se colocan cierto tipo de cuestiones[...] pero en su principio mismo no es un método." Pero eso nos deja con una pregunta.

El camino

Eva Meyer: Y ¿qué sería, entonces, el camino?

Jacques Derrida: Vuelvo a referirme a Heidegger, quien señala que 'ódos', el camino, no es el 'méthodos'; que existe una senda que no se puede reducir a la definición de método. La definición del camino como método fue interpretada por Heidegger como una época en la historia de la filosofía que tuvo su inicio en Descartes, Leibniz y Hegel, y que oculta el «ser camino» del camino, sumiéndolo en el olvido mientras que de hecho, tal «ser camino» indica la

infinitud del pensamiento: el pensamiento es siempre un camino. Por tanto, si el pensamiento no se eleva sobre el camino o si el lenguaje del pensamiento o el sistema lingüístico pensante no se entienden como un metalenguaje sobre el camino, ello significa que el lenguaje es un camino y que, por lo tanto, siempre ha tenido una cierta conexión con la habitabilidad. Y con la arquitectura. Este constante 'estar en camino', está habitabilidad del camino que no nos ofrece salida alguna, nos atrapa en un laberinto sin escapatoria; o, de un modo más preciso, en una trampa, en un artificio deliberado como el laberinto de Dédalo del que habla Joyce.

Derrida nos advierte nuevamente que 'el camino' debe entenderse como algo que no se puede acotar a un método, ya que no sólo el enfoque de Derrida sino también el de Heidegger, evidencian el empecinamiento que se ha ideado por someter el camino a un método, en palabras de Morin este empecinamiento es provocado debido al paradigma de simplificación; un paradigma se constituye por un "tipo de relación lógica extremadamente fuerte entre nociones maestras, nociones clave, principios clave. Esa relación y esos principios van a gobernar todos los discursos que obedecen, inconscientemente

a su gobierno. El paradigma de simplicidad es un paradigma que pone orden en el universo, y persigue al desorden. El orden se reduce a una ley, a un principio. El principio de simplicidad o bien separa lo que está ligado (disyunción), o bien unifica lo que es diverso (reducción)"⁶, o más bien obliga a lo diverso a unificarse, reduciéndolo; para Derrida esto oculta el 'ser camino' del camino 'llevándolo al olvido' por lo que podríamos decir que este paradigma oculta o reduce las posibilidades del pensamiento en su necesidad por someterlo a un método.

Por lo que si el lenguaje no puede ser una especie de autoridad del pensamiento, y no puede tomar control de ese camino, entonces eso significa que el lenguaje solo es un camino, una forma de pensamiento que nos hace preguntarnos sobre nuestra existencia, sobre nuestra habitabilidad y por lo tanto también sobre la arquitectura; este constante pensar que es parte de nosotros, que nos hace dudar, que nos hace creer, que determina nuestra habitabilidad y del cual no podemos escapar, nos atrapa en un océano infinito de pensamientos en el que nosotros sólo podemos navegar como un barco en altamar, o caminar en un laberinto en donde no existe una salida, aunque en nuestra desesperación por eliminar la incertidumbre pareciera haberla. La tradición filosófica es metáfora de ello, en donde cada filósofo nos 'lleva a más pasillos en donde lo que parece salir solo es el principio de otro pasillo'. A estas alturas es necesario recordar que por

6 Morin, E., *Introducción al Pensamiento Complejo*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 89.

esta razón Edgar Morin nos indica que el pensamiento complejo no trata de "retomar la ambición del pensamiento simple de controlar y dominar lo real, sino de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar de dialogar, de negociar con lo real"⁷, ya que mientras el "pensamiento simplificador desintegra la complejidad de lo real, el pensamiento complejo integra lo más posible los modos simplificadores de pensar"⁸. En otras palabras, la complejidad no busca un control o una dominación del camino, sino que se permite y se acepta 'estar en camino'. El camino es pensamiento.

Jacques Derrida: La cuestión de la arquitectura es de hecho el problema del lugar, de 'tener lugar' en el espacio. El establecimiento de un lugar que hasta entonces no había existido y que está de acuerdo con lo que sucederá allí un día: eso es un lugar. Como dice Mallarmé, 'ce qui a lieu, c'est le lieu'. En absoluto es natural. El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento. Y obviamente tal establecimiento supone siempre algo técnico. Se inventa algo que antes no existía; pero al mismo tiempo hay un habitante, hombre o Dios, que desea

7 Ibidem. pág. 22.

8 Ídem.

ese lugar, que precede a su invención o que la causa. Por ello, no se sabe muy bien dónde situar el origen del lugar, que precede a su invención o que la causa. Quizá haya un 'laberinto', ni natural ni artificial, en el seno de la historia de la filosofía greco-occidental, que es donde afloró el antagonismo entre naturaleza y tecnología, y en él habitamos. De esta oposición surge la distinción entre los dos laberintos.



Ilustración basada en la obra "la creación de Adán" de Miguel Ángel, 1511. Autoría propia.

Derrida ejemplifica en esta metáfora como nuestra habitabilidad provoca la necesidad por tener un lugar, como provoca una espacialidad y con ello la arquitectura; no podemos definir con exactitud lo que puede ser el origen de lo que causa el lugar, pero tal vez esto esté relacionado con el camino que el paradigma simplificante ha establecido, puesto que habitamos en él.

Jacques Derrida: Pero volvamos al lugar, a la espacialidad y a la escritura. Durante algún tiempo se ha ido estableciendo algo parecido a un procedimiento deconstructivo, un intento de liberarse de las oposiciones impuestas por la historia de la filosofía, como *physis / téchne*, Dios / hombre, filosofía / arquitectura. Esto es, la deconstrucción analiza y cuestiona parejas de conceptos que se aceptan normalmente como evidentes y naturales, que parece como si no se hubieran institucionalizado en un momento preciso, como si careciesen de historia. A causa de esta naturalidad adquirida, semejantes oposiciones limitan el pensamiento.

Para Derrida la deconstrucción busca liberarse de este paradigma, de la simplificación que ha impuesto

Ilustración basada en la obra "la creación de Adán" de Miguel Ángel, 1511. Autoría propia.

la 'tradición filosófica', podríamos ilustrar este esfuerzo por romper el paradigma recurriendo a un esfuerzo muy parecido expresado en el principio dialógico de Morin el cual busca mantener la dualidad en el seno de la unidad al evitar disociar dos términos que si bien pueden ser antagonistas a la vez son complementarios, ya que sino esto termina con la limitación del pensamiento.

Jacques Derrida: Ahora, el propio concepto de deconstrucción resulta asimilable a una metáfora arquitectónica.

Se dice, con frecuencia, que desarrolla una actividad negativa. Hay algo que ha sido construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura, y entonces llega un deconstructor y destruye la construcción piedra a piedra, analiza la estructura y la deshace. Esto corresponde a menudo con la verdad[...] Sin embargo, creo que ésta no es la esencia de la deconstrucción. No es simplemente la técnica de un arquitecto que sabe cómo deconstruir lo que se ha construido, sino que es una investigación que

atañe a la propia técnica, a la autoridad de la metáfora arquitectónica y, por lo tanto, 'deconstituye' su personal retórica arquitectónica.

La deconstrucción no es sólo -como su nombre parecería indicar- la técnica de una «construcción



trastocada», puesto que es capaz de concebir, por sí misma, la idea de construcción. Se podría decir que no hay nada más arquitectónico y al mismo tiempo nada menos arquitectónico que la deconstrucción. El pensamiento arquitectónico sólo puede ser deconstructivo en este sentido: como un intento de percibir aquello que establece la autoridad de la concatenación arquitectónica en la filosofía.

Como lo hablamos al principio de este capítulo para Derrida la deconstrucción no debe verse en el sentido de 'disolver o de destruir', sino en un sentido más cercano al de analizar, en este caso en un análisis que concierne a la técnica de quien establece el paradigma por medio de una metáfora que ha establecido su propio discurso disociativo en el que —por dar un ejemplo— “el bien no puede ser el mal”, y en el que en este 'análisis' la deconstrucción busca romper este paradigma al confrontar esta retórica deconstituyendo este discurso al asociar que el “bien existe porque el mal existe” ilustrando la deconstitución de esta retórica, y cuya acción podemos asociar al principio de recursividad en donde “los productos y los efectos son al mismo tiempo causas y productores de aquello que los produce”⁹. Esta 'indagación' en la que la deconstrucción y la arquitectónica se

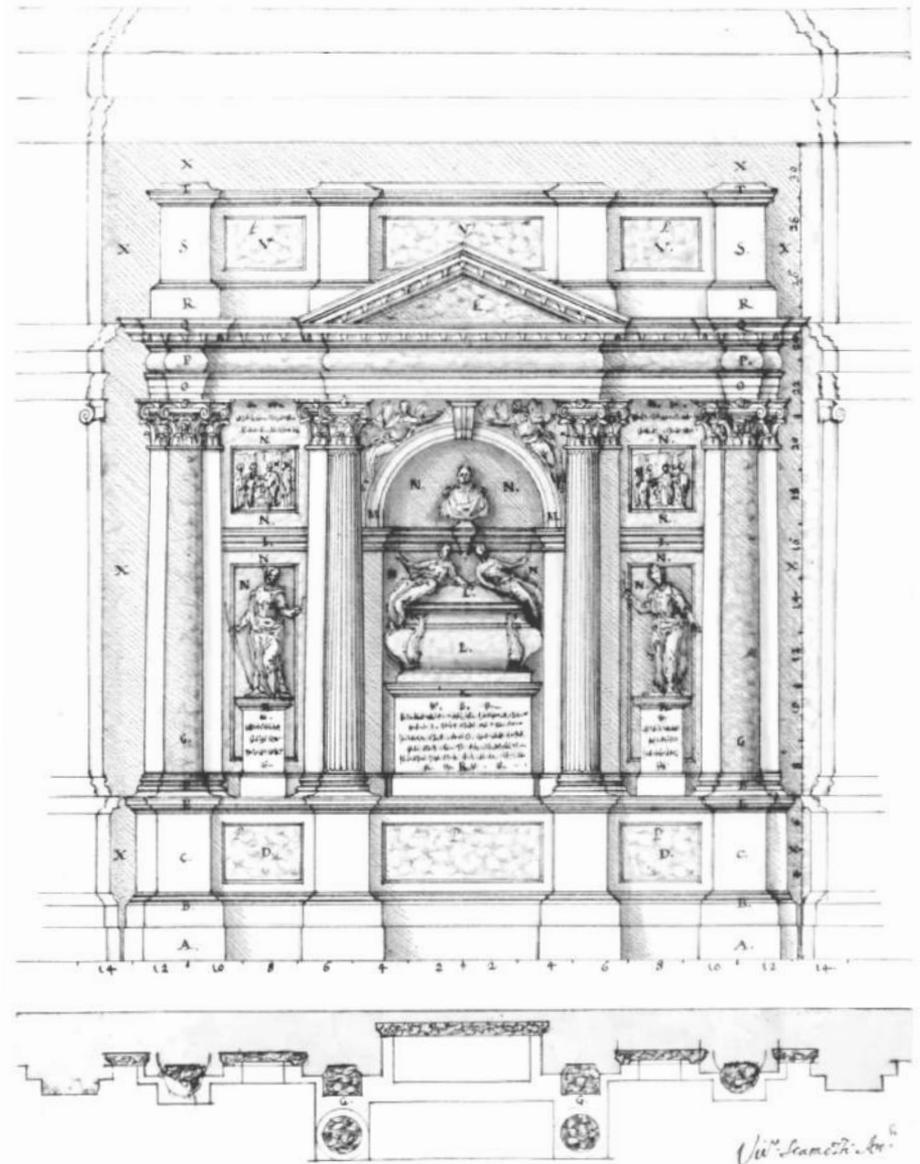
⁹ Morin, E., *Introducción al Pensamiento Complejo*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999, pág. 106.

encuentran es motivada por el intento de percibir aquello que busca entender cómo se coordina u organiza el pensamiento —arquitectónico— en relación a la filosofía —pensamiento—. Por esta razón Derrida menciona que no puede haber nada más arquitectónico y al mismo tiempo nada menos arquitectónico que la deconstrucción, en este punto, es conveniente señalar que la deconstrucción parece ser la respuesta a aquello que nos encamina a 'la reintroducción de la arquitectura en el pensamiento'.

Jacques Derrida: En este punto podemos volver a lo que vincula la deconstrucción a la escritura: su espacialidad, el pensamiento del camino, de esa apertura de una senda que va inscribiendo sus rastros sin saber a dónde llevará. Visto así, puede afirmarse que abrir un camino es una escritura que no puede atribuirse ni al hombre ni a Dios ni al animal, ya que remite a un sentido muy amplio que excede al de esta clasificación: hombre / Dios / animal. Tal escritura es en verdad laberíntica, pues carece de inicio y de fin. Se está siempre en camino. La oposición entre tiempo y espacio, entre el tiempo del discurso y el espacio de un templo o el de una casa carece de sentido. Se vive en la escritura... Escribir es un modo de habitar.

De la misma forma, la deconstrucción también analiza a la escritura, lo que la provoca, sus posibilidades, y el cómo se encuentra en camino al pensamiento; ya que se encuentra en constante camino y al igual que el lugar está provocado por nuestra habitabilidad, por nuestra necesidad de conocer, la escritura está en constante exploración, en constante pensamiento, por esta razón Derrida precisa que carece de inicio y de fin, que se enfrenta al tiempo y el espacio y que por lo tanto se puede decir que escribir es un modo de habitar. Gómez Molina encuentra esta misma necesidad en el dibujo, en "el hecho de que son esos trazos, en el propio ejercicio de autoeliminación y de introspección, los que configuran su realidad, una realidad conflictiva porque intenta exceder la limitación que le imponen los límites del dibujo y desea instalarse en el campo más amplio de las ideas que conforman nuestra percepción del mundo que nos rodea, una ambición que sobrepasa lo representado para alcanzar la idea desde donde se establece esa representación. Los dibujos poseen una dualidad directa en el sentido de qué conducen de una manera palpable y práctica hacia pensamientos concretos visibles; son instrumentos de concreción, y a la vez son simples instrumentos para experimentar relaciones adicionales, conjeturas: es decir, son un medio para un fin en más de un sentido, no son resultados completos o definitivos"¹⁰. Por esta misma razón el dibujo también es un modo de habitar.

10 Gómez Molina, Juan J. et al., *Las lecciones del Dibujo*. Cátedra, 3ª Edición, Madrid, España, 2003, pág. 33.



Vincenzo Scamozzi, "Progetto per la tomba dolphin in San Salvador", Venecia, 1596.

Eva Meyer: Me gustaría mencionar la forma de escribir del arquitecto. Desde la creación de la proyección ortogonal, planta, alzado y sección se han vuelto medios de representación básicos de la arquitectura, y transmiten a su vez los principios que la definen. En los planos de Palladio, Bramante o Scamozzi se puede leer el paso de una concepción del mundo teocéntrica a una concepción antropocéntrica; la forma en cruz se abre en cuadrados y rectángulos platónicos, para, finalmente, disgregarse por completo. La modernidad, por su lado, se distingue por criticar esta actitud humanística. La Maison Dom-ino de Le Corbusier es

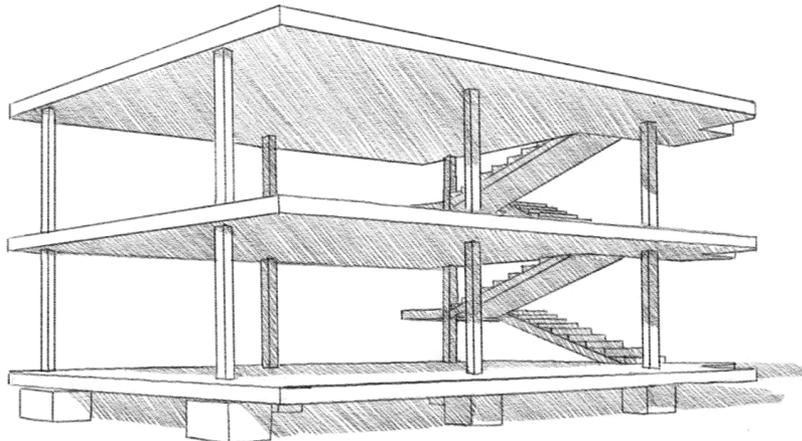


Ilustración basada en el isométrico de la "Maison Dom-ino" de Le Corbusier

paradigmática al respecto: un tipo de construcción hecha mediante elementos prismáticos, de techos planos y grandes ventanales, articulado de un modo racional y carente de ornamentos. Una arquitectura, pues, que no representa ya al hombre, que en sí misma –como dice Peter Eisenman– se vuelve signo autorreferente... Pero una arquitectura que se explica por sí misma suministra información sobre lo que le es propio. Refleja una relación básicamente nueva entre hombre y objeto, entre casa y habitante. Una posibilidad de representar este tipo de arquitectura es la axonometría: una guía para la lectura de un edificio que no presupone su habitabilidad. Me parece que en esta reflexión de la arquitectura sobre la arquitectura se dibuja una crítica profunda sobre la perspectiva del método, inclusive filosófico, y que se puede relacionar con su deconstrucción. Si la casa, aquella que se siente como «la casa propia», se hace accesible a la imitación e inesperadamente entra en la realidad, entonces surge una nueva concepción del construir, no como realización sino como condición

del pensamiento. ¿Sería pensable que la concepción del mundo teocéntrica y antropocéntrica, a la que se añade el propio «tener lugar», se transformara en una nueva, distinta red de relaciones?

Eva Meyer relaciona la forma de escribir del arquitecto a los dibujos y cómo estos pueden relacionarse con la deconstrucción, es decir con las aproximaciones que buscan su espacialización; estos dibujos, estas aproximaciones aparentemente reflejan el pensamiento de una época y su deformación paradigmática a través del tiempo. Sobre las referencias abordadas sobre Palladio, Bramante y Scamozzi debemos explicar el contexto y época en las que suceden puesto que la arquitectura pasa de una concepción teocéntrica —en relación a Dios—, en un momento de la historia en la que Dios es el eje principal de toda realidad, a una concepción antropocéntrica —en relación al Hombre— en otro momento de la historia en la que el Hombre es el eje principal de toda realidad, e ilustra el antagonismo existente entre Dios y Hombre que tanto ha sido mencionado. También nos habla de cómo la modernidad trae con ella una nueva interpretación de la arquitectura, la cual, con la Maison Dom-ino ejemplifica cómo está ha sido motivada por la necesidad de apaciguar el déficit masivo de viviendas provocado por la Primera Guerra Mundial y cuyas secuelas persisten en la actualidad, además la concepción teocéntrica, la antropocéntrica así como la moderna son impuestas

por ciertos ideales que definen sus alcances y con ello su asociación a un método, es decir en su búsqueda por la verdad en donde el pensamiento simplificante se ha implantado y que además ha contaminado lo arquitectónico al disociarse del pensamiento y apegarse a la técnica, a un paradigma y por lo tanto a una condición del pensamiento. Por lo que se pregunta si además de estas concepciones — que aparentan replicarse a través del tiempo— se podría tener una diferente, una tal vez alejada de la imposición del método.

Jacques Derrida: lo que se perfila en esta reflexión puede ser entendido como la apertura de la arquitectura, como el inicio de una arquitectura no representativa. En este contexto podría ser interesante recordar el hecho de que, en sus comienzos, la arquitectura no era un arte de representación, mientras que la pintura, el dibujo y la escultura siempre pueden imitar algo de cuya existencia se parte. Me gustaría recordarle de nuevo a Heidegger, y sobre todo «El origen de la obra de arte» [en Holzwege], en donde se hace referencia al 'Riß' (trazo, hendidura). Es este un 'Riß' que debe considerarse en un sentido original, independientemente de ciertas modificaciones como



'Grundriß' (plano, planta), 'Aufriß' (alzado) o 'Skizze' (esquicio, boceto). En la arquitectura hay una imitación del 'Riß', del grabado, la acción de hendir. Esto hay que asociarlo con la escritura.

De aquí deriva el intento por parte de la arquitectura moderna y posmoderna de crear una forma distinta de vida, que se aparte de las antiguas convenciones, donde el proyecto no busque la dominación y el control de las comunicaciones, la economía y el transporte, etc. Está surgiendo una relación completamente nueva entre lo plano —el dibujo—, y el espacio —la arquitectura—. El problema de dicha relación ha sido siempre central.

Para Derrida esta reflexión de la arquitectura a la que llega Meyer puede interpretarse como una posibilidad en la que la arquitectura se manifiesta de una forma que no tenga que representar forzosamente a Dios u Hombre o algo más, y ejemplifica esta posibilidad al comentar que la arquitectura no siempre busco una imitación y no siempre estuvo vinculada al dibujo como representación, pero lo que los vincula es el hecho de que

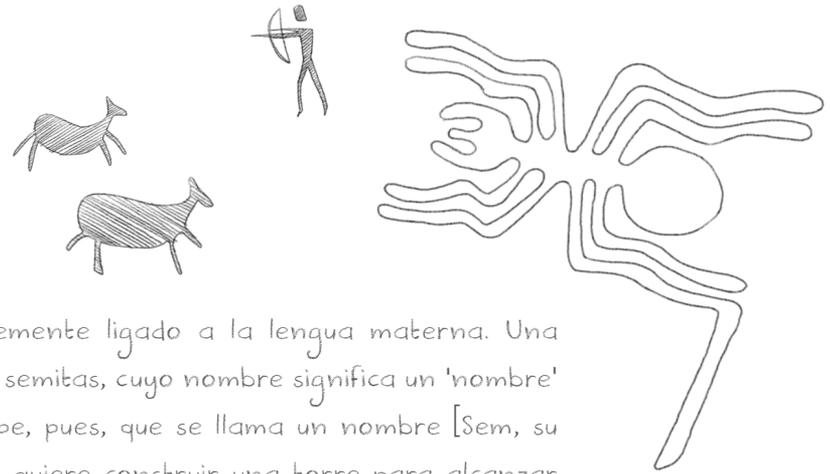
la intención en la arquitectura se puede equiparar con la intención que existe en el dibujo, al 'Riß', a la acción de hendir, de tallar, de dejar marca. Para el profesor Justo Isasi, catedrático de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM (Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid) las rayas, que se asocian al 'Riß', van delineando —dibujando— “nuestro campo de pensamiento, según lo que queramos hacer, según lo que queramos imaginar”¹¹; las rayas aunque no estén en un papel siempre han tenido una relación con la arquitectura y en cómo es qué a través de las rayas los humanos, “contamos, pensamos, trazamos”, —construimos—, las rayas nos ayudan a pensar, y es con rayas, que la humanidad ha registrado la memoria de su pasado, es con rayas que nos imaginamos el presente y es con rayas que se piensa como nos imaginamos el futuro; es decir, es con rayas que sugiere su 'espacialización' donde forma parte de estas “aproximaciones sucesivas” en el 'espacio no dominante'; para Isasi, “pensamos con rayas”, y es a través de ellas que “la mente del arquitecto, dibuja rayas para entender el mundo y para proyectar su mundo”, las rayas, el dibujo, “surge como necesidad en los principios mismos de la formación de nuestro conocimiento”¹² y por lo tanto deconstruye, —cuestiona, analiza— la organización/ planificación del pensamiento, de cómo definimos o limitamos lo arquitectónico— lo que lo asocia con

11 Isasi, J. [strategicspaces]. Justo Isasi. lección 1: "Pensar a Rayas". 04 Abril 2016. Recuperado de: <https://youtu.be/InE22V9WsUs>

12 Gómez Molina, Juan J. et al., las lecciones del Dibujo. Cátedra, 3ª Edición, Madrid, España, 2003, pág. 45.



Ilustración basada en las líneas de Nazca, "Colibri y Araña". Autoría propia.



la escritura, con nuestra habitabilidad y también con el intento que busca la arquitectura moderna y posmoderna por despojarnos de las limitaciones impuestas. Desde este punto de vista me gustaría traer a colación la arquitectura que se aleja de los estereotipos impuestos en sus temporalidades cada cierto momento en la historia, que nos hacen preguntarnos sobre nuestra realidad, así como la arquitectura que parece no relacionarse a Dios u Hombre, y que parece evidenciar el principio de un nuevo cambio de paradigma.

La Metáfora Arquitectónica

Jacques Derrida: Para hablar de la imposibilidad de una objetivación absoluta, vamos a ir desde el laberinto hasta la torre de Babel. También ahí debe conquistarse el cielo en un acto de 'eponimia', acto que permanece aún

indisociablemente ligado a la lengua materna. Una estirpe, los semitas, cuyo nombre significa un 'nombre' —una estirpe, pues, que se llama un nombre [Sem, su epónimo]—, quiere construir una torre para alcanzar el cielo, para —así está escrito— «lograr un nombre». Esta conquista del cielo, ese logro de un punto de observación [rosh: cabeza, jefe, inicio] significa darse un nombre; y con esta grandeza, la grandeza del nombre, de la superioridad de una metalengua, pretende dominar a las restantes estirpes, a las otras lenguas: colonizarlas. Pero Dios desciende del cielo y desbarata esta empresa pronunciando una palabra: Babel. Y dicha palabra es un nombre propio similar a una voz que significa

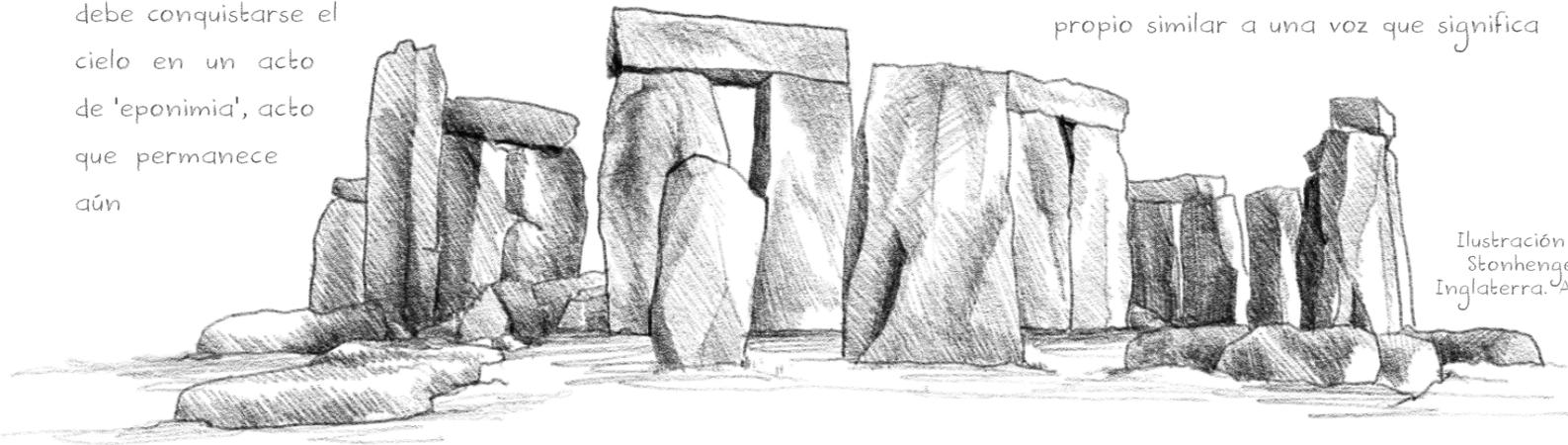
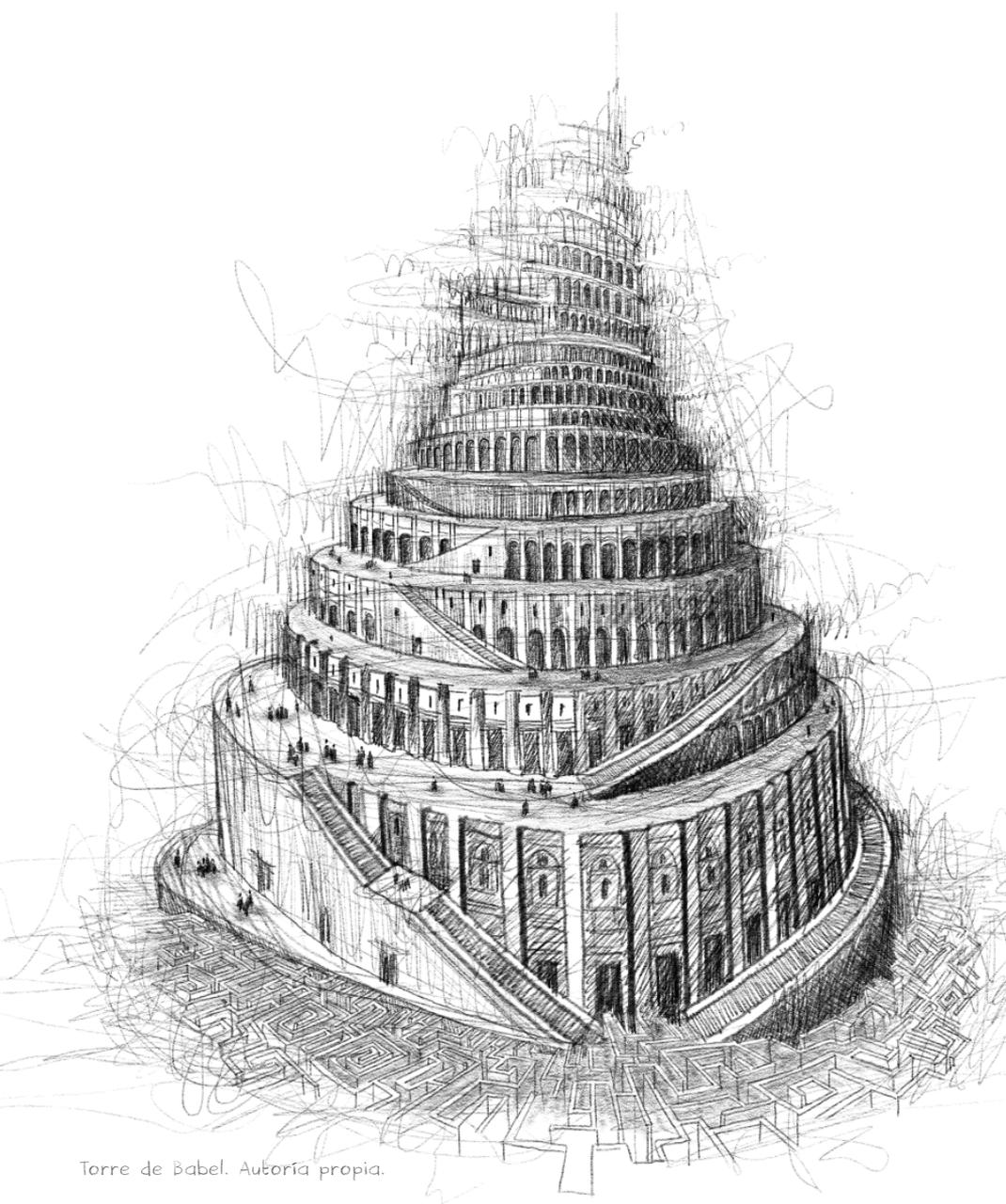


Ilustración basada en el Stonehenge de Salisbury, Inglaterra. Autoría propia.



Torre de Babel. Autoría propia.

confusión [debalal, confundir]; y con ella condena a los hombres a la multiplicidad de lenguas. Ellos deben renunciar a un proyecto de dominio mediante una lengua universal.

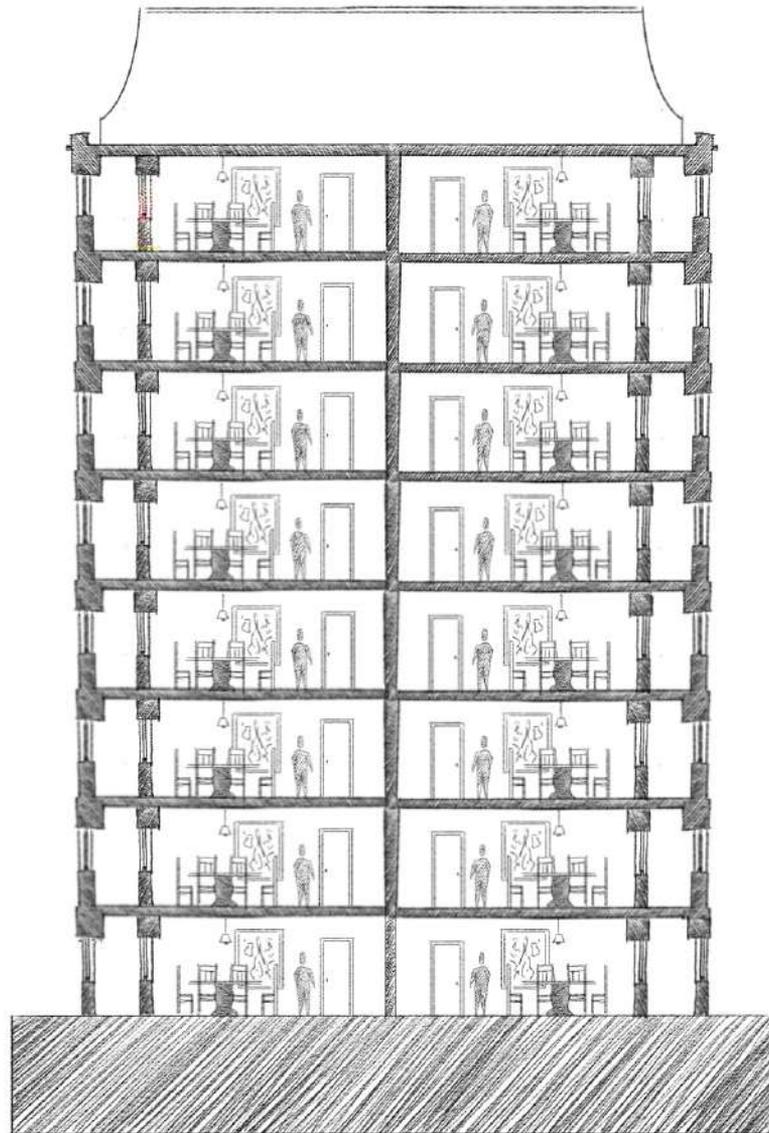
La metáfora sobre la Torre de Babel refleja nuestra búsqueda insaciable por alcanzar 'la verdad', 'la certitud', un modo de habitar ideal, la búsqueda de un conocimiento completo, pero también ilustra la imposibilidad de alcanzar esta verdad, de la dominación del camino, y de lo que nos condena a la multiplicidad de caminos, de ideas, de modos de habitar, de pensamientos, de lo que nos impide esta objetivación absoluta; la cual podemos relacionar a cuando Morin nos habla sobre que "la conciencia de la complejidad nos hace comprender que no podremos escapar jamás a la incertidumbre y que jamás podremos tener un saber total: 'la totalidad es la no verdad'"¹³, es por esta razón que debemos renunciar a la idea de dominación, puesto que este hecho nos condena a estar siempre en camino y a que el camino no tenga fin, una condena que Morin reconoce al manifestar que "estamos condenados al pensamiento incierto, a un pensamiento acribillado de agujeros, a un pensamiento que no tiene ningún fundamento absoluto de certidumbre"¹⁴, sino a un pensamiento que se construye.

13 Morin, E., *Introducción al Pensamiento Complejo*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.

14 *Ibidem*. pág. 101.

Jacques Derrida: El hecho de que esa intervención en la arquitectura, en una construcción -y ello supone también en una 'deconstrucción'- represente el fracaso o la limitación impuesta en un lenguaje universal para desbaratar el plan de un dominio político y lingüístico del mundo, nos informa entre otras cosas de la imposibilidad para dominar la multiplicidad de los lenguajes. Es imposible la existencia de una traducción universal. También significa que la construcción en arquitectura siempre será laberíntica. No se trata de renunciar a un punto de vista en favor de otro, que sería el único y absoluto, sino de considerar la multiplicidad de posibles puntos de vista.

Esto nos habla de la imposibilidad que tiene la humanidad de tener un mismo objetivo o vivir de la misma forma, puesto que cada ser tiene distintas perspectivas, experiencias y por lo tanto pensamientos diferentes, me imagino que desde que se pronuncia 'Babel', esta confusión implica que la torre no sólo pueda construirse hacia arriba, puede que tal vez algunos recuerden el objetivo pero que decidan que la torre deba construirse de lado, o tal vez que deba construirse hacia abajo, o definitivamente abandonar la conquista en la búsqueda de otro objetivo; estas aproximaciones manifestadas en algo



como la arquitectura representan la apertura de posibilidades, de las formas de habitar y la diferencia de pensamientos, tal vez la forma más sensata de sobrellevar esta condena sea a través de aceptar el hecho de que nos encontramos atrapados en un laberinto para el que posiblemente no haya salida, en donde solo podemos estar en camino y considerar todas las posibilidades antes de empeñarse en una desviación que nos llevará a un callejón sin salida, esta es la ambición del pensamiento complejo, en donde, "no se trata de retomar la ambición del pensamiento simple de controlar y dominar lo real. Se trata de ejercitarse en un pensamiento capaz de tratar, de dialogar, de negociar con lo real"¹⁵.

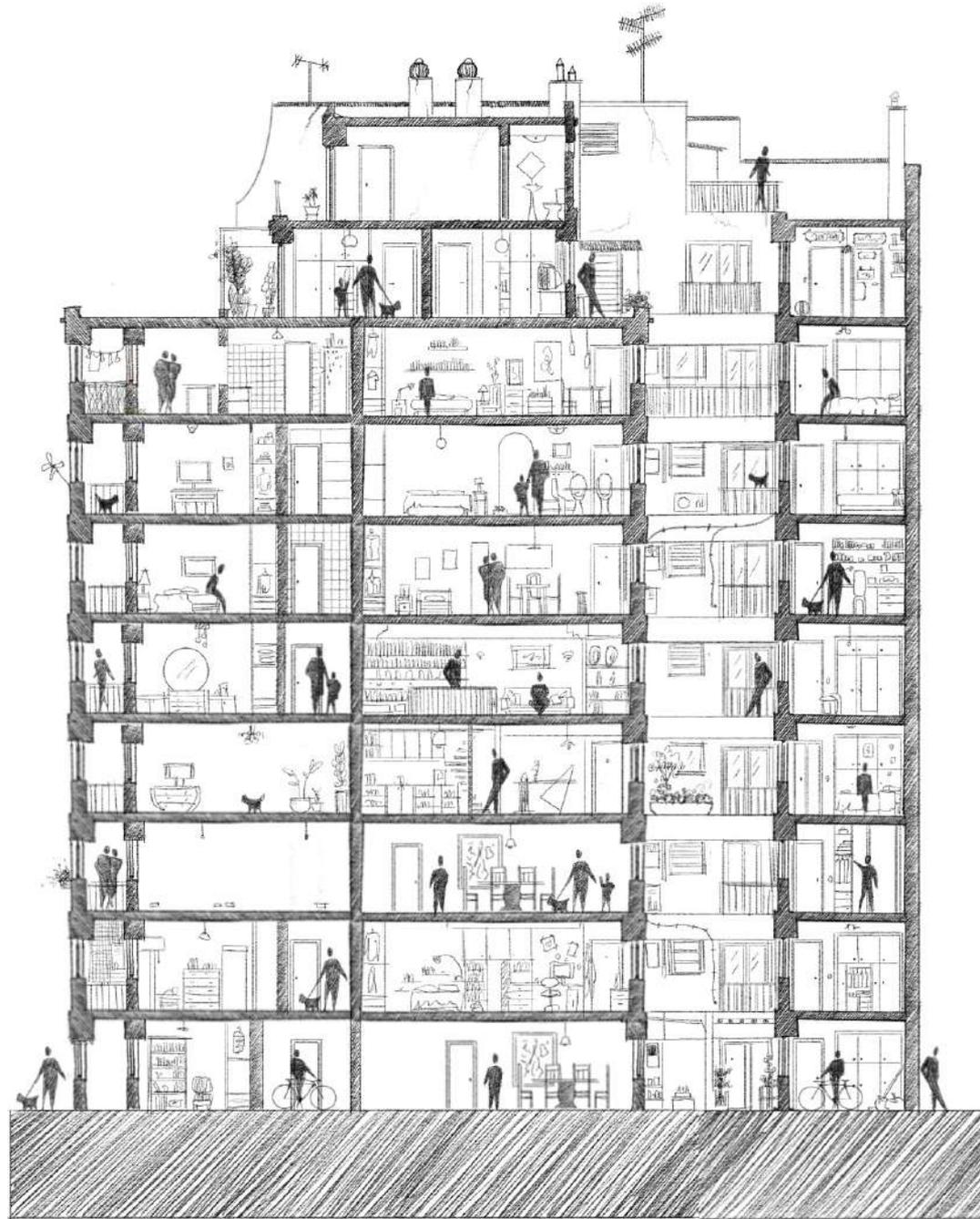
Jacques Derrida: Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura, así como otros muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Quizá una de las características de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este fracaso. Si el movimiento moderno se distingue por el esfuerzo para conseguir el control absoluto, el movimiento posmoderno podría

15 Ibidem. pág. 22.

ser la realización o la experiencia de su final, el fin del proyecto de dominación. Entonces el movimiento posmoderno podría desarrollar una nueva relación con lo divino, que ya no se manifestaría en las formas tradicionales de las deidades griegas, cristianas u otras, sino que indicaría aún las condiciones para el pensamiento arquitectónico. Quizá el pensamiento arquitectónico no exista; pero si tuviera que haber uno, sólo se podría expresar con las dimensiones de lo elevado, lo supremo y lo sublime. Vista así, la arquitectura no es una cuestión de espacio, sino una experiencia de lo supremo que no sería superior sino, en cierto modo, más antigua que el espacio y, por tanto, es una 'especialización' del tiempo.

La conclusión sólo puede indicar la finitud y con ello acabar con toda posibilidad, es por esto que la Arquitectura es posible. En este sentido lo arquitectónico no debe verse supremo como algo superior—como una organización de un pensamiento superior—, sino supremo en el sentido que determine los cambios que den paso a un cambio de paradigma, supremo en el sentido que sea capaz de organizar el pensamiento de una forma que nos permita sublimar—en un sentido cercano al de potenciar—

el camino hacia la complejidad, en donde lo arquitectónico sea 'capaz de tratar, de dialogar, de negociar con lo real', a través de una deconstrucción encaminada por principios que nos permitan ver la dualidad en la unidad(Dialógica), que rompan con la idea lineal de causa y efecto(Recursividad) y que relacionen al todo con la parte y a la parte con el todo(Hologramatica) en un ciclo en sí mismo auto-constitutivo, auto-organizador, y auto-productor que nutra constantemente el pensamiento de lo arquitectónico. Por esta razón quizá el pensamiento arquitectónico no exista; ya que si lo arquitectónico se refiere al pensamiento, a un pensamiento complejo que se refiere al pensamiento y el camino, el camino al pensamiento también se refiere al pensamiento, entonces el pensamiento arquitectónico no exista, ya que siempre nos remitirá a la necesidad de pensamiento. Así como la Arquitectura está igualmente vinculada al pensamiento, a ese camino hacia la complejidad y al camino que ya ha recorrido. De la misma forma que el dibujo también siempre remitirá a la necesidad del pensamiento; el dibujo es deconstructivo en este sentido, puesto que nutre, construye, desarrolla, desarma, examina, organiza, analiza, etc., el pensamiento, lo arquitectónico, en un camino muy cercano al de la complejidad, puesto que el dibujo 'posee una dualidad directa en el sentido en el que conduce de una manera palpable y práctica hacia pensamientos visibles', el dibujo resulta del pensamiento y produce pensamiento y tiene la capacidad de enriquecer al conocimiento de las partes por el todo y del todo por las partes, en



un mismo movimiento productor de pensamientos que construyen y deconstruyen el pensamiento, el pensamiento de lo arquitectónico, por lo que "lo importante del dibujo es valorar que nunca podrá ser reducido, exclusivamente, ni a la técnica ni a la acción de dibujar"¹⁶.

El dibujo en lo Arquitectónico

Como hemos podido observar, el dibujo no sólo se reduce a la representación material de la imagen de algo, el dibujo puede ser una herramienta, pero también es una extensión de nuestro pensamiento, con el dibujo podemos deconstruirlo y desarrollar nuestro pensamiento arquitectónico; en el arte rupestre, los humanos "teníamos la necesidad de representarnos a nosotros mismos y a otros animales. Se dibujaban escenas de caza, hombres, utensilios [...] nuestros antepasados podrían haber pintado porque les producía placer [...] o quizá pueden haber querido hacer representaciones de escenas vividas para contar a otros, o escenas épicas de caza, recuerdos de lugares distantes, pero también representar anhelos, ilusiones, ... proyectos"¹⁷, pero sea cual sea el ejemplo que queramos tomar este evidencia que el dibujo no solo forma parte de nuestro pensamiento, sino que también es parte de nuestra

16 Gómez Molina, Juan J. et al., *las lecciones del Dibujo*. Cátedra, 3ª Edición, Madrid, España, 2003, pág. 48.

17 Sánchez Carro, Xosé R., *Dibujo y Evolución*. 2020. Recuperado de <https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/dibujo-y-evolucion.html>

forma de habitar, y es lo que lo hace una herramienta en la deconstrucción de nuestro pensamiento de lo arquitectónico que además es complejo; pensemos en la pintura mural prehispánica, el dibujo estuvo presente en Mesoamérica de forma temprana, "se pintaron los muros de las cuevas y de las habitaciones creadas por el hombre, se pintaron escenas rituales y feroces batallas, como en Teotihuacán, Bonampak y Cacaxtla, se recrearon los espacios míticos y los tiempos de los hombres y de los dioses, se pintaron libros y se pintaron bóvedas"¹⁸. Estas pinturas, que en esencia son dibujos nos traducen según María Teresa Uriarte, directora del Instituto de investigaciones estéticas de la UNAM, "una realidad mítica o real, imaginada o vivida, pero en cualquier caso, una realidad nueva [...] de aquellas imágenes que reprodujeron un tiempo y una realidad diferentes de las de ahora, de la tarea de los escribas pintores, sabios de otro tiempo que con imágenes transmiten aquella realidad"¹⁹, estas imágenes, que también son dibujos, deconstrucciones de sus experiencias, creencias, vestigios de nuestros antepasados, que representan partes del pensamiento de aquella época y del pensamiento de lo arquitectónico que "dejaron en los muros de los sitios que habitaron y que nos convierten en herederos de esa enorme

18 De la Fuente B., *la pintura mural prehispánica en México*. Boletín Informativo, Año VIII, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, N° 16, México, Junio 2002, pág. 6.

19 Ídem.

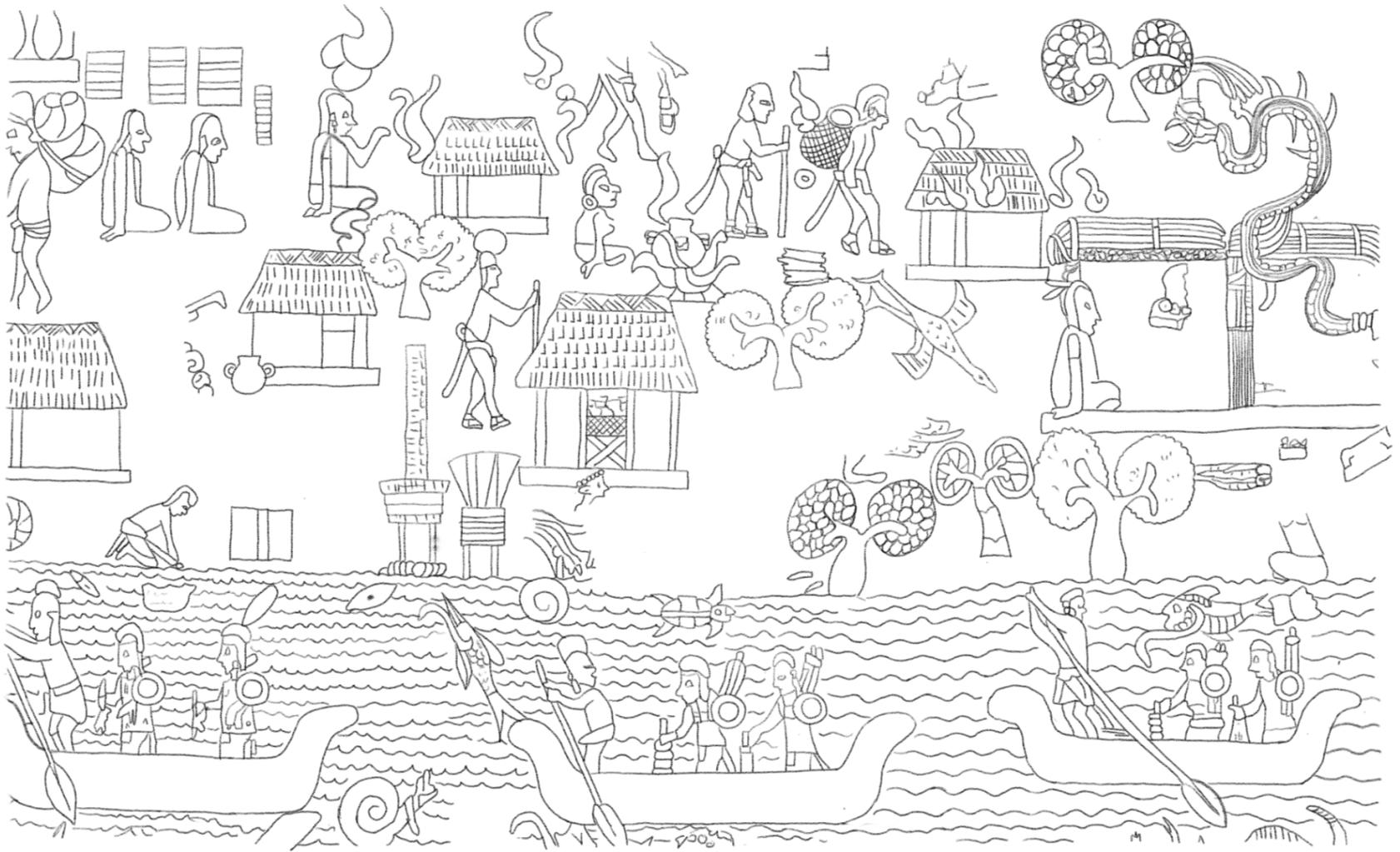


Ilustración basada en el Mural del Templo de los Guerreros, Chichén Itzá, Yucatán, tomado de Morris, 1931 y redibujado por la autora.

riqueza cultural"²⁰, y que expresa claramente a qué nos referimos anteriormente cuando decimos que el dibujo es un modo de habitar, por lo tanto un modo de pensar; de acuerdo con Heidegger "el habitar es el rasgo fundamental del ser según el cual son los mortales"²¹, el modo en que somos y "la manera según la cual los hombres somos en la tierra [...] la relación del hombre con los lugares, y a través de los lugares, con espacios descansa el habitar. El modo de habérselas de hombre y espacio no es otra cosa que el habitar pensado de un modo esencial"²². Con base a esto, pensamiento y pensar, "cada uno a su manera, son siempre ineludibles para el habitar". En los dibujos de estos murales está registrado el pensamiento de lo arquitectónico de aquellos que los pintaron y muestran cómo el dibujo al igual que en el arte rupestre significó una herramienta en la deconstrucción de su pensamiento.

La deconstrucción del pensamiento de lo arquitectónico puede manifestarse en cualquier ámbito a través del dibujo, esta deconstrucción que es arquitectónica no es exclusiva de la Arquitectura, aunque podemos llegar a esta por medio de ella, al respecto podemos hablar del pensamiento arquitectónico de Tadao Ando, que sin ninguna formación académica ha obtenido el

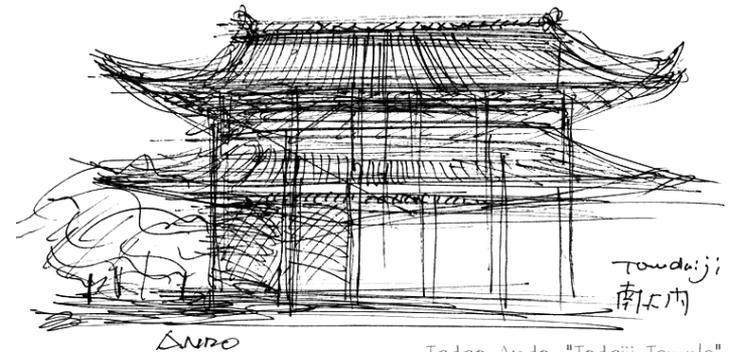
20 Ibidem., pág. 10.

21 Heidegger, M., Construir, habitar, pensar. En Conferencias y Artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1969.

22 Ídem.

título de Arquitecto gracias a su pensamiento-actitud perseverante y autodidacta. En el documental "Tadao Ando el arquitecto samurai"²³ se ve reflejado la vida y obra del arquitecto. Originario de Osaka, Japón, nació en el año de 1941 en medio de una guerra que provocó estragos en su país y en su infancia y por lo que el acceso a una formación académica en una escuela de arquitectura no era asequible para él en esos momentos, por lo que naturalmente optó una formación autodidacta en la que los libros jugaron una parte importante de esta; a medida que creía tuvo muchos trabajos fuera de lo común entre ellos el de boxeador, lo que le permitió tener algo de dinero para viajar, así que cuando llegó a la edad de 18 años comenzó a visitar templos, santuarios y casas en Kioto así como en Nara, más tarde haría viajes por Europa y Estados Unidos, su educación, la deconstrucción de su pensamiento arquitectónico no ocurrió en las aulas, sino en los espacios que visitó.

23 Shigenori Mizuno. Tadao Ando - El arquitecto samurai. NHK / NEP en coproducción con Autentic. Recuperado de: https://youtu.be/u1Zff6E_x2s



Tadao Ando, "Todaiji Temple".

Tadao Ando: No sabía inglés y no tenía dinero ni conocimientos, sólo tenía mi fuerza física, andaba 10 horas todos los días. Andaba de un edificio a otro. Pensaba en la arquitectura. En cada edificio, volvía a pensar.²⁴

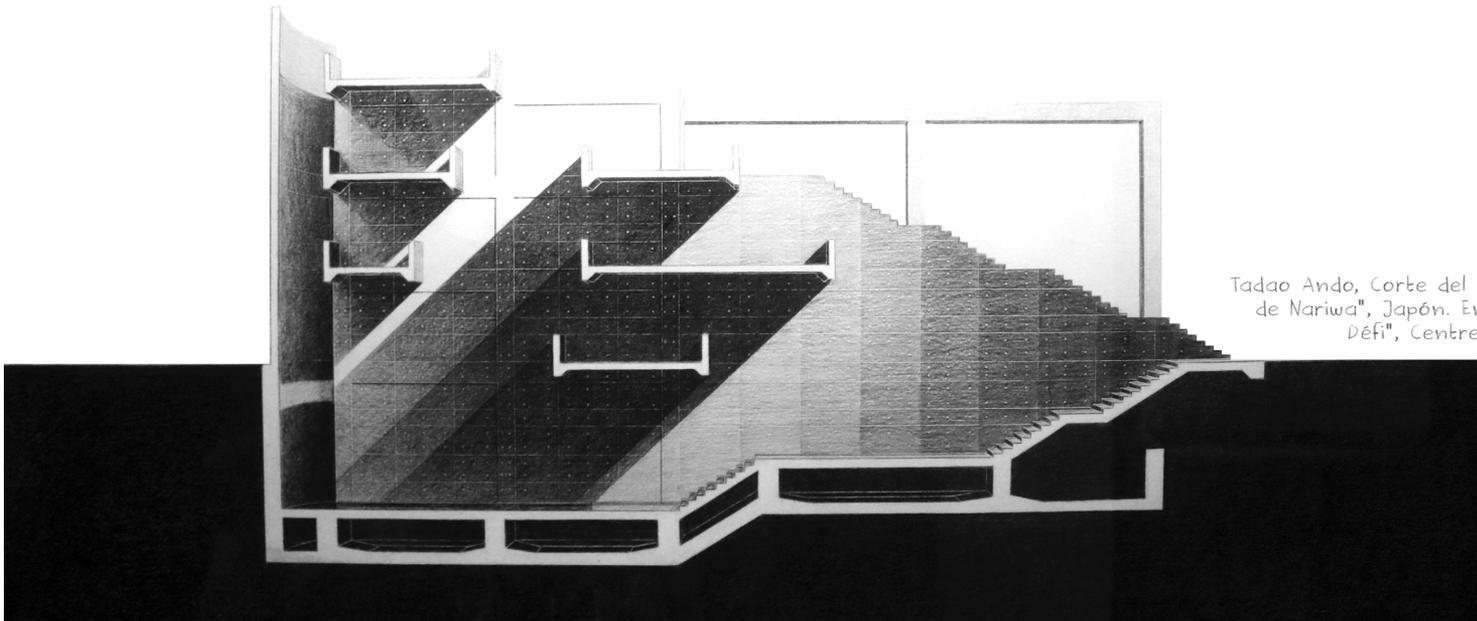
Una herramienta importante en la deconstrucción del pensamiento de lo arquitectónico de Tadao Ando fue el dibujo, pues es conocido que el arquitecto

24 Ídem.

mantuvo cuadernos de bocetos detallados de todos los viajes que hizo y hasta el día de hoy es una de las mayores cualidades que lo distinguen en el mundo de la arquitectura.

Tadao Ando: Cuando dibujo algo, el cerebro y las manos trabajan juntos. Mi mano es la extensión del proceso de pensamiento, el proceso creativo.²⁵

25 Architectural Record. Tadao Ando. Ivy R., FAIA FAIA, 01 Mayo 2002. Recuperado de <https://www.architecturalrecord.com/articles/12624-tadao-ando>

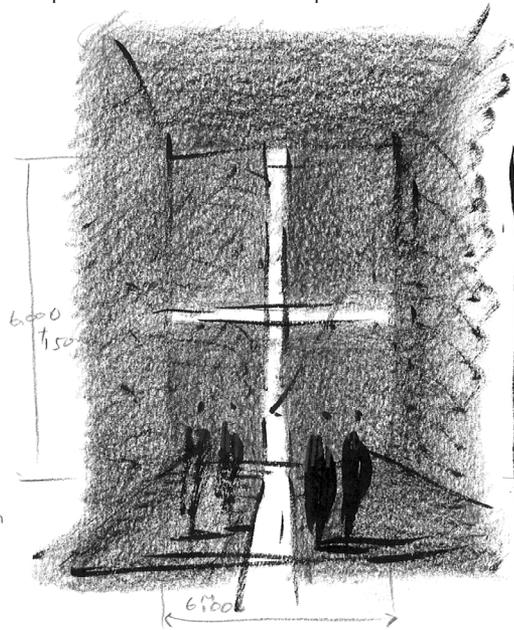


Tadao Ando, Corte del "Museo de Arte de Nariwa", Japón. En exposición "le Défi", Centre Pompidu 2018.

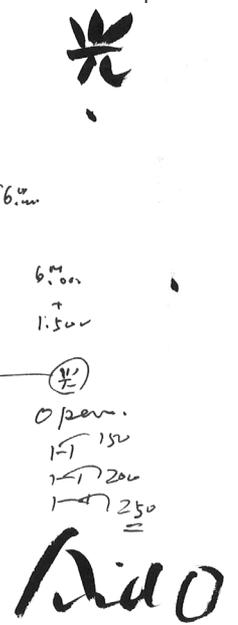
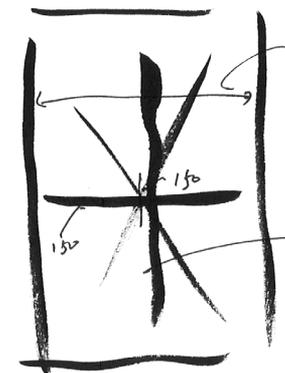
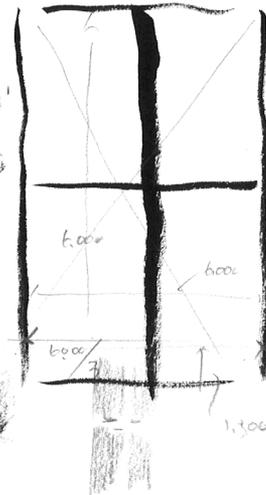
El dibujo fue uno de los medios que uso para poder deconstruir la arquitectura que visitaba, conocerla, aprender y pensar en ella, una herramienta que sigue usando en la actualidad en cada proyecto que el arquitecto trabaja y se puede percibir en sus dibujos como con cada trazo reflexiona en lo Arquitectónico a través del dibujo.

La deconstrucción del pensamiento de lo Arquitectónico es responsable de las actualizaciones de nuestros conocimientos día con día y el hecho de que el dibujo sea una forma de deconstrucción del pensamiento lo hace una herramienta que se puede aprovechar en cualquier ámbito como lo es

en el caso del Chef Éric Guérin; originario de Toulouse Francia, y dueño de su propio restaurante "La Mare aux Oiseaux", usa el dibujo como una herramienta del pensamiento en su cocina; su restaurante cuenta con una estrella Michelin, reconocimiento que lo cataloga como uno de los mejores restaurantes del mundo; este premio puede estar relacionado a su controversial "proceso de búsqueda" al momento de pensar en un nuevo platillo, en el Podcast "Chefs D'œuvre, le podcast de la créativité gastronomique" de Marion Chatel-Chaix, el chef nos habla acerca de esto, de acuerdo con Marion, "Éric es un espíritu libre, un chef que rompe las barreras puesto que mezcla el arte y la cocina, ya que dibuja todos los platillos



Tadao Ando, "Church of the light", 2017.



que están en su menú"²⁶; el chef Éric no se considera un artista a pesar haber crecido en "una casa de artistas y ser nutrido por artistas", pero su pensamiento ha sido influenciado en parte por ello, para él, el dibujo forma parte de lo que le da "sabor a la vida, son los pequeños errores, los pequeños accidentes, las correcciones y los cambios de opinión", lo que da las posibilidades, ya que de acuerdo con el Chef Guérin "todo lo que es demasiado perfecto es perfecto, pero no tiene sabor o deja un sabor, pero no deja emociones", algo así pasa cuando vemos el dibujo sometido a un método o a un estereotipo, si los accidentes no existieran y se pudiera crear el plato perfecto, la Gastronomía no existiría puesto que no daría posibilidad a las posibilidades; por lo que me parece muy interesante que retomemos partes de esta entrevista para dar un pequeño vistazo a la deconstrucción del pensamiento arquitectónico del Chef Eric Guérin y como el dibujo forma parte de ello.

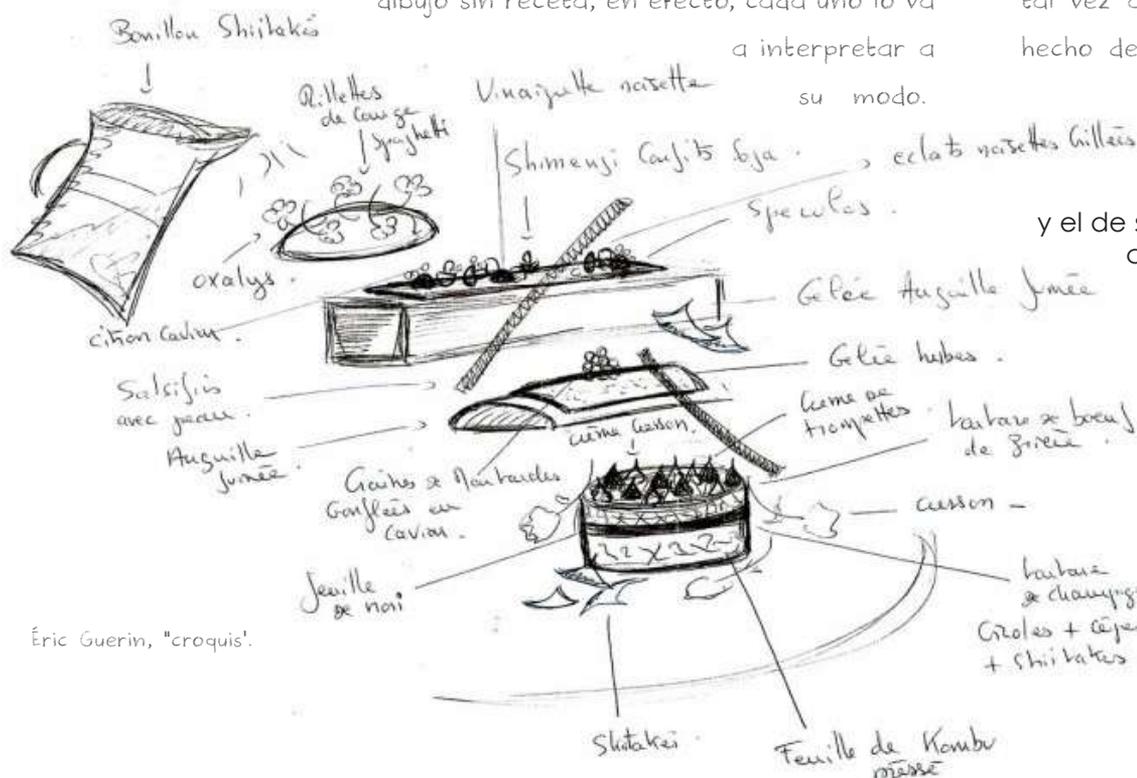
Éric Guérin: lo importante y lo que deja la personalidad de la gente o de las cosas son justamente las asperezas, eso me interesa, el no pasarlo por alto, el no borrar; el borrar no sirve de nada y actualmente hay una tendencia por borrar. Nos desentendemos de todo lo que no nos gusta.

26 Chefs D'œuvre – Le Podcast de la Créativité Gastronomique. Éric Guérin, La Mare aux Oiseaux. 20 Marzo 2020, 33 min.

Podemos relacionar las declaraciones hechas por el Chef Guérin al paradigma de simplificación puesto que refleja el conflicto con respecto a la no certitud y a su intento de no luchar contra ella ya que que adopta una postura que nos aproxima a la aceptación de esta incertidumbre y a lo desconocido muy parecida a la que Morin Adopta en su introducción al pensamiento complejo, pensamiento que podríamos decir que el Chef ha adoptado de cierta forma en su vida y en su trabajo y que nos cuenta como lo ha implementado.

Éric Guérin: Retomando el espíritu del dibujo. Desde el principio dibuje porque llegué a la cocina de ese modo, en un principio yo quería ser un artista [...] desde ese entonces ya dibujaba, dibujaba por placer, pero sobre todo para mí; la cocina parte de lo visual. El hecho de dibujar para mí: en aquel tiempo yo dibujaba sobre los muros, en ese entonces éramos dos, no había problema, ahora somos 15 y dibujamos todos en los muros de la cocina; aunque ya casi no dibujo en los muros, ya que son los muchachos que dibujan por mí y escriben todo, hacen la "mise en place. Hoy en día les paso mis dibujos y notablemente en este momento que tengo varios restaurantes y me hago cargo de todos, lo interesante es que el mismo dibujo que pasé

a tres chefs en tres lugares diferentes guardan el mismo espíritu Éric Guerin y mis aspiraciones; pero por otro lado evolucionan de acuerdo a la persona que ha descifrado, descriptado mis jeroglíficos, que los expresa a su manera y hoy cuando se los doy a los muchachos con quienes estoy todos los días, un dibujo sin receta, en efecto, cada uno lo va a interpretar a su modo.



Éric Guerin, "croquis".

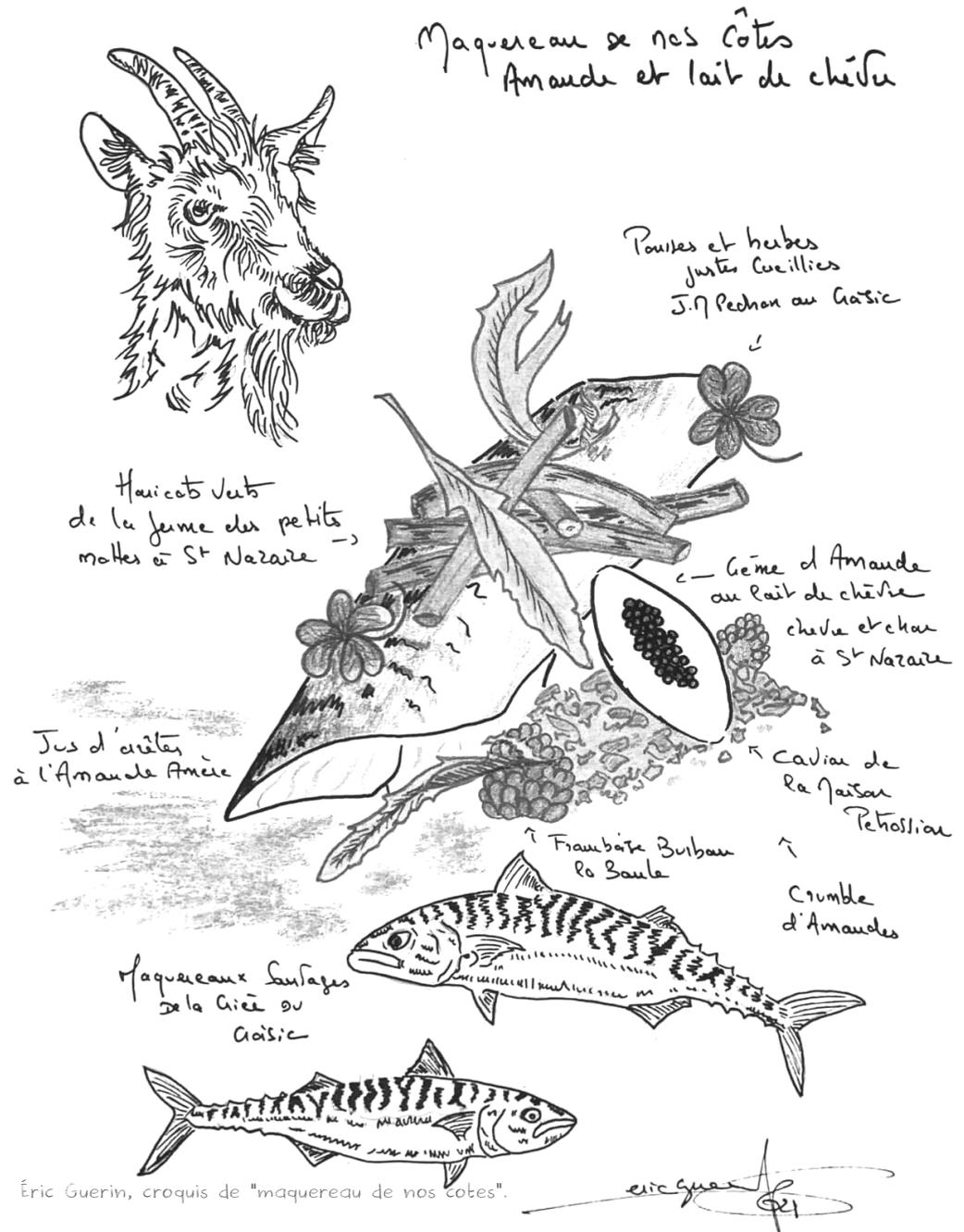
Ahora, claro que están en una especie de molde a pesar de todo, porque trabajan conmigo desde hace tiempo, están todo el día, creamos recetas juntos, nos renovamos todas las semanas, hacemos un menú de 5 platos por semana, "estamos en el juego", pero es por medio de ello que van a aportar su personalidad, tal vez algo que aprendieron de otro lado, pero el hecho de que este juego se lleve mediante el dibujo, me nutre.

El Chef Guérin nos describe cómo es que comparte y retroalimenta su pensamiento y el de su equipo por medio del dibujo, de acuerdo con él, el dibujo con el cual ha deconstruido el pensamiento de un plato pasa por la interpretación de otros que deconstruyen este dibujo para aportar su pensamiento de lo arquitectónico, es decir de lo que lo conforma, organiza o integra dicho plato ya que el dibujo "Al mismo tiempo que configura una idea, comunica e informa de la estructura con la que cada persona capta el fenómeno, reflejando al mismo tiempo el valor simbólico que asume"²⁷; con respecto al molde, recordemos que Morin nos menciona que la complejidad

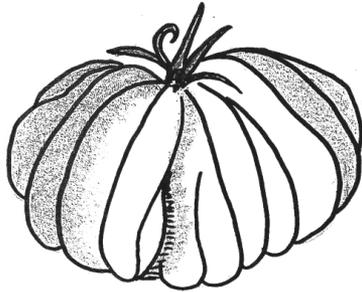
27 Gómez Molina, Juan J. et al., Las lecciones del Dibujo. Cátedra, 3ª Edición, Madrid, España, 2003, pág. 18.

no está en contra de los pensamientos simplificantes, sino que son parte del camino al pensamiento complejo, así igual que Derrida confiesa que pueden existir regularidades en la manera en que se abordan ciertas cuestiones pero que esto en principio no es un método, por lo que podríamos inferir que el pensamiento de lo arquitectónico del Chef Éric Guérin se encuentra en camino al pensamiento complejo.

Éric Guérin: Pienso que esta profesión no se puede hacer sin el ser humano, es una profesión del humanismo total, -quiero decir que, en un periodo diferente, había un punto en que veíamos jóvenes que se encontraron con impedimentos, que había una madurez diferente donde era necesario cuadrarlos, de cierta forma poner militares al frente, poner en regla las cosas, lo que dejó esa impresión de "cocina militar"- hoy estamos en otro modo, en otro periodo; hoy la cocina se asimila a un arte, los chefs se convirtieron en "super estrellas" y creo que se debe trabajar de una forma diferente; al principio por qué yo nunca me sentí cómodo cuando de igual forma tuve una formación un poco bruta, con chefs duros, lo que me hizo salir de mis casillas, de ser el chico



Coeur de Boeuf Confite
 au Zeste de demi Sel
 Homard au Miel de
 Sarrasin -



Salicorne juste Cuillie
 J.M Pedron Le Croisic

Galette de blé
 noir
 Sèchée

Pain Blanc
 de Bretagne

Homard
 de nos côtes

tomate Coeur
 de Boeuf Confite
 de Huître
 Guerauld

Jus Brun de Homard
 au miel de Sarrasin
 Alain Rey.

Algue douce fraîche
 J.M Pedron
 Le Croisic



Éric Guérin, croquis de
 "Coeur de Boeuf Confite".

eric guerin
 2010

encerrado ensimismo, me convertí en un guerrero; siempre guardé esa sensibilidad que hoy intento llevar en mi casa, en quién cocina, al comensal que entra en una de mis casas, para mí es un objetivo personal y ese logro personal lo vamos a buscar dándole confianza a las personas, -hoy en día estamos frente a jóvenes que no tienen confianza en sí mismos, que seguido tienen un camino de vida complicado- ese es mi pensamiento, mi intención, es decir la intención que uno pone en la cocina, y cuando uno pone esa intención positiva, existe una energía, y la persona que se encuentra al otro lado reciente estas cosas.

Al igual que Derrida podemos decir que el Chef cree que se está suscitando un cambio de paradigma, y por supuesto nos referimos al paradigma de simplificación que como hemos visto se esfuerza por tener dominio y control, el cual podemos asociar al adoctrinamiento militar en la cocina al que se refiere el chef; Guérin elige ir por otro rumbo, por uno que parece ser libre de esta supremacía impuesta que es difícil de evadir. La incertidumbre que se tiene como consecuencia en la búsqueda de la certitud tiene múltiples consecuencias, como la desconfianza, la cual ha marcado la carrera del Chef Guérin, que abordamos al principio de esta investigación y que también está

ligada a la doctrina, al acondicionamiento y a los estereotipos implantados en el ámbito académico y la razón de que el Chef busque romper con este patrón.

Éric Guérin: Finalmente creo que mi marca es la libertad, la libertad que siempre busqué tener. Eso que tengo que hacer para hacer evolucionar mi cocina como yo quiero, de llevar el mensaje que yo quiero en mi casa y creo que esta faceta de hombre libre es lo más complicado de hacer hoy en día de acuerdo a la sociedad, es una verdadera riqueza y se siente a través del lugar, de la gente que lo habita y espero que eso que transmitimos a la gente que pasa por mi casa sea un intercambio, que para mí eso es la juventud de la restauración, cuando pasan, cada persona que llega viene con una maleta que deja algo y parte con lo que le damos, el uno y el otro; para mí eso es la libertad de expresión, la libertad de vivir, la libertad de construcción y eso, me interesa.

El pensamiento del Chef Éric Guérin no solo nos muestra cómo el dibujo forma parte de él, sino que además nos presenta cuál es el rol que tiene en su trabajo y

en su vida; y cómo por medio de este deconstruye su pensamiento y el de su equipo en una deconstrucción de lo arquitectónico-gastronómico constante que persigue algunos ideales equiparables con los principios que Morin nos presenta en el preámbulo del camino hacia el pensamiento complejo.

"Tanto en la escritura como en el dibujo, el texto y la imagen necesitan Emanciparse de un sentido preconcebido de un propósito, un objetivo y un camino. Cuando uno es joven y demente estrecha quiere que el texto y el dibujo concreten una idea preconcebida, quiere dar a la idea una forma instantánea y precisa. Gracias a una capacidad creciente de tolerar la incertidumbre, la variedad y la falta de definición y precisión, momentáneamente y lógica y con un carácter abierto, uno aprende gradualmente la habilidad de cooperar con el trabajo propio y permitir que este haga sus sugerencias y tome sus giros y movimientos inesperados. En lugar de imponer una idea, el proceso de pensamiento se torna en un acto de espera, escucha, de colaboración y de diálogo."²⁸

Estos ejemplos, situaciones de vida, modos de habitar, pensamientos, pensamientos de lo arquitectónico, nos muestran como el dibujo tiene un rol, no solo en el ámbito académico de la arquitectura en el que su rol principal es el de deconstruir el pensamiento, el pensamiento de lo arquitectónico, sino que el rol

28 Pallasmaa, J., *La mano que piensa sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura*. Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012.pág 125

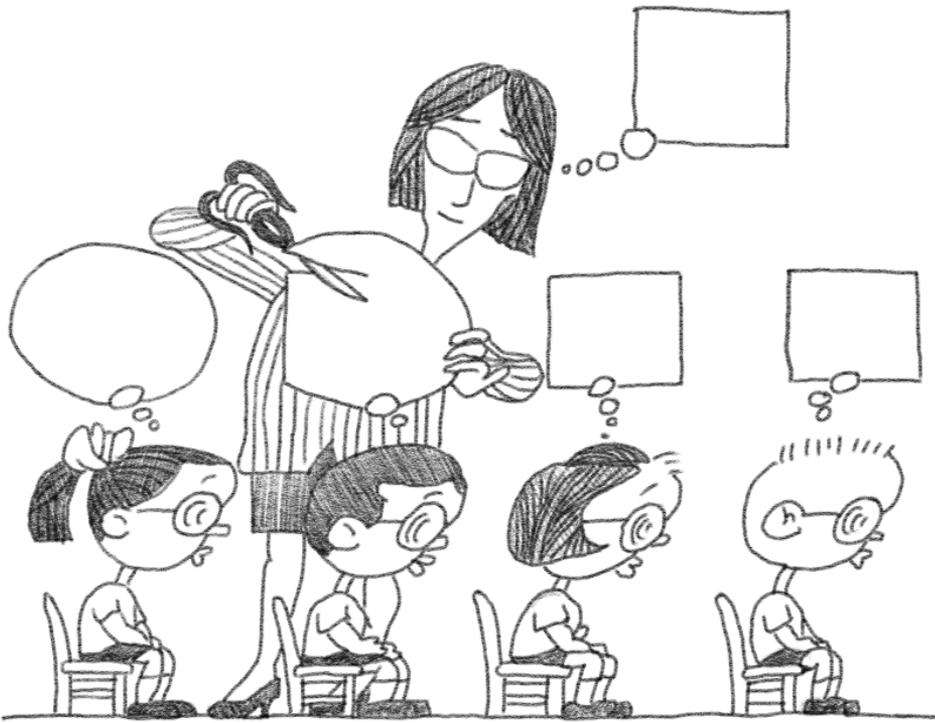
del dibujo tiene la capacidad de traspasar fronteras, abrir nuevos horizontes y la posibilidad de deconstruir el pensamiento en cualquier ámbito.

Por último, me gustaría retomar la entrevista donde deconstruimos el pensamiento de lo arquitectónico de Jacques Derrida con la última pregunta de Eva Meyer:

Eva Meyer: ¿Podría concebirse esta espacialización como una concepción posmoderna de un proceso que envuelve al sujeto en su maquinaria de modo tal que no se reconoce ya en ella? ¿Cómo puede entenderse ésta como técnica si no implica ya una conquista, una dominación?

Es decir, si ya estamos en el límite, en el estancamiento, bloqueados por el muro que no nos deja seguir en camino al pensamiento, cómo podríamos romper con el paradigma sin que el nuevo paradigma implique una conquista sobre el otro.

Jacques Derrida: Todo lo que hemos hablado hasta ahora reclama atención sobre el problema de la doctrina, y ésta sólo puede situarse en un contexto político. Por ejemplo, ¿cómo es posible desarrollar una nueva facultad inventiva que permita utilizar al arquitecto las posibilidades de la nueva tecnología sin, por ello, aspirar a una uniformidad, sin pretender desarrollar modelos para todo el mundo?, ¿cómo es posible una capacidad de invención de la diferencia arquitectónica, esto es, que se pueda generar un tipo nuevo de multiplicidad, con otros límites, con



Viñeta, Artista desconocido. Redibujada por la autora.

distintas heterogeneidades, sin reducirse a una técnica panificadora?

Volvamos al ámbito de lo académico en donde repasamos lo que impulsó mi interés en esta investigación con respecto al rol del dibujo en lo arquitectónico: mi experiencia en la "enseñanza de la arquitectura" que se encuentra arraigada a la técnica y que persigue una estandarización; y ahora que identificamos cual es el rol del dibujo en la deconstrucción del pensamiento de lo arquitectónico, ¿cómo podríamos romper con esta forma de enseñar y proponer una aproximación diferente que no intente limitar o someter el dibujo y la arquitectura y lo arquitectónico a un método; cómo podríamos reconciliar la práctica y la teoría, no sólo ante la enseñanza del dibujo, sino ante la enseñanza de la arquitectura sin que esto vuelva a caer en un método o una estandarización?

Tal vez esto no exista nunca, pero este "deseo informe sobre otras formas", este deseo de una nueva forma de enseñar, de habitar, de pensar, es una promesa, y tal vez algún día exista la comunidad necesaria para lograrla, el pensamiento complejo nos hace esta promesa y nos ofrece una guía para "asumir la promesa y empeñarnos en ella hasta lograr un pensamiento arquitectónico".



Viñeta, Artista desconocido. Redibujada y adaptada por la autora.

Conclusiones

Hemos recorrido un largo 'camino' en la búsqueda por identificar cuál es el rol del dibujo en lo arquitectónico, en él nos hemos encontrado con la sombra del 'paradigma simplificante' que en lugar de esclarecer y apartar las incertidumbres logra lo contrario a pesar del alivio momentáneo que ofrece; el rol del dibujo se encuentra inmerso en este paradigma, así como todo lo que forma parte de la cultura occidental se ve afectado de igual manera, nuestra necedad por simplificar la arquitectura 'mutila más de lo que expresa, aquella realidad o fenómeno de lo que intenta dar cuenta', del mismo modo el rol del dibujo es mutilado, reducido y simplificado en el momento en el que lo sometemos a estereotipos y reglas sin entender su propósito, al inhibir su desarrollo, a la falta de confianza que generamos en nosotros mismos con respecto a su uso, y al desentendernos de su relación con el pensamiento; este desentendimiento provocado desde el siglo XVII que impulsa el antagonismo entre filosofía y ciencia, physis y téchne, teoría y práctica, cuerpo/mente, etc., es lo que nos ha apartado del pensamiento y nos ha hecho escoger un lado e ignorar al otro.

Pero el dibujo va más allá de estas limitaciones, pues ante todo es un camino al pensamiento; pensamiento que se encuentra en un 'camino' de reciprocidad continua con lo que denominamos lo fisiológico y lo cognitivo, un camino equiparable al del pensamiento complejo, puesto que el dibujo posee una dualidad Dialógica que le permite conducir la práctica hacia pensamientos visibles dentro de

la unidad del pensamiento, es recursivo porque resulta del pensamiento y produce pensamiento, y es hologramático porque tiene la capacidad de enriquecer y vincular el conocimiento de las partes con el todo y el todo con las partes en una vía que lo conecta con el todo y el todo con el dibujo y con el pensamiento en un mismo movimiento productor de pensamientos que construyen y deconstruyen el pensamiento, el pensamiento de lo arquitectónico, en un "ciclo en sí mismo auto-constitutivo, auto-organizador y auto-productor".

Ahora bien es necesario resaltar que el dibujo no es la única víctima del paradigma de simplificación; 'lo arquitectónico' también se encuentra enfrascado en el interminable debate que busca cuadrarlo al lado de la filosofía o la ciencia, la teoría o la práctica, cuando de hecho lo que propone lo arquitectónico es una organización, gestión del pensamiento 'capaz de tratar, de dialogar, de negociar con lo real', con lo que se conecta a nosotros, a nuestros conocimientos, ideas, costumbres, cultura, habitar, con lo que se relaciona a nuestro pensamiento a través de una deconstrucción que le permiten mantener la dualidad en el seno de la unidad(Dialógica), que rompe con la idea lineal de causa y efecto(Recursividad), y que relaciona el todo con la parte y la parte con el todo(Hologramatica) también en un ciclo auto-constitutivo, auto-organizador, y auto-productor que nutra constantemente nuestro pensamiento y el pensamiento de aquello que denominamos como 'lo arquitectónico'.

Este proceso de pensamiento en el que proponemos lo arquitectónico como un camino al pensamiento complejo es equiparable a lo que la deconstrucción propone, al "intento de liberarse de las oposiciones impuestas por la historia de la filosofía", es decir al intento de liberarse del paradigma de simplificación; porque lo Arquitectónico siempre nos remitirá a la necesidad de pensamiento, del camino al pensamiento; el pensamiento complejo es arquitectónico porque deconstruye el camino que lo produce, la deconstrucción es capaz de concebir aquello que la produce, asocia términos complementarios y antagonistas siguiendo el principio dialógico, es recursiva porque produce el pensamiento que la produce y es hologramática al ser capaz de concebir, por sí misma, la idea de construcción dentro de la deconstrucción, de la misma forma que el dibujo siempre remitirá a la necesidad del pensamiento.

El rol del dibujo se encuentra ahí, en el pensamiento, en donde el dibujo figura como una herramienta, como una forma de deconstrucción del pensamiento, de lo que lo "hace ser" arquitectónico, pero sobre todo de lo que lo hace estar en camino al pensamiento, al pensamiento de lo arquitectónico.

Por esta razón, el dibujo al ser una forma del pensamiento y en su cualidad compleja no puede someterse a un método, puesto que terminaríamos por caer nuevamente en el paradigma de simplificación al intentar encasillar el pensamiento a una forma

única de pensamiento, el hecho de que el dibujo, el pensamiento y lo arquitectónico sean metáforas del 'camino' nos muestra la infinitud de posibilidades que se encuentran en camino al pensamiento complejo, al pensamiento sin limitaciones y abierto a las posibilidades que no tiene afán por la conquista del conocimiento; debemos aceptar que nunca tendremos el conocimiento absoluto, que lo que nos hace humanos es la posibilidad de ser diferentes, no sólo ante otras especies sino ante nosotros mismos, por más masa que seamos no estamos producidos en serie por mas que intenten meternos en un empaque, así somos, es nuestra forma de vivir, de habitar, de estar, y el dibujo es parte de esto, del todo, y el todo es lo que hace parte al dibujo; es así como al observar, al expresarnos pero sobre todo al pensar por medio del dibujo es lo que nos permite conocer lo que percibimos, por esta razón no podríamos definir



el dibujo sólo como una herramienta que construye el pensamiento, el pensamiento de lo arquitectónico, sino también como una herramienta que puede deconstruir, puesto que es capaz de concebir a la vez esta construcción y ya que el objetivo del pensamiento complejo es "estar en camino" el dibujo como una herramienta de deconstrucción nos permite efectivamente estar siempre en camino, en camino a lo arquitectónico.

Por lo que podemos decir que lo arquitectónico no sólo se reduce a edificios o construcciones, sino que se abre a todo lo que este pueda relacionar con nosotros y a lo que no también, —dejando abierta la posibilidad—; por lo tanto el dibujo no debería evaluarse a través de estereotipos puesto que esto reduce sus posibilidades y con ello sus oportunidades de conocer, expresar, percibir, etc., el encasillarlo a un método o imponer un patrón sólo incita una condición sobre el pensamiento y por lo tanto a su reducción, límite y estancamiento.

Por último, me gustaría decirle a todos los compañeros que como yo, en algún momento se sintieron perdidos en cuanto a que sentido tiene dibujar, se sientan motivados por esta investigación y prevalezcan ante la confusión producida por la autoridad en su búsqueda de control; el dibujo es una herramienta que ante todo nos permite dialogar con nosotros

mismos, no menospreciemos nuestros pensamientos en forma de dibujo solo por el hecho de no lograr los estándares de otros, sigamos nuestro propio camino, un camino de posibilidades, de nuestras posibilidades.

Anexo

I

¿Cuál es el rol del dibujo a mano en la arquitectura contemporánea?

Históricamente, la habilidad de diseñar a mano es un punto central en el ejercicio y formación académica de la arquitectura. Con el lanzamiento y posterior popularización de programas como AutoCAD desde inicios de la década de los años 80, el prestigio de diseñar a mano fue perdiendo valor. Hoy, con softwares arquitectónicos cada vez más sofisticados -desde Revit hasta Rhinoceros- y ganando popularidad, la importancia de diseñar a mano se convirtió en tema de una acalorada discusión.

Por esta razón, queremos ofrecer a nuestros lectores la posibilidad de expresar abiertamente sus opiniones sobre el asunto. ¿Será el dibujo a mano un anacronismo en la arquitectura del siglo XXI?, ¿o esta técnica aún ofrece a los arquitectos un modo de explorar ideas que serían imposibles a través de un computador?, ¿debe distinguirse la utilidad de los diseños técnicos y los croquis?, ¿hay alguna diferencia entre el diseño en la formación y en la carrera profesional?

Dejamos la sección de comentarios para que nuestros lectores y lectoras compartan sus ideas sobre el asunto. Las opiniones serán compiladas en un próximo artículo y nos ayudarán a comprender la relación entre el estado del arte de la arquitectura y esta técnica manual de producción.

Escrito por Rory Stott | Traducido por Nicolás Valencia
24 de Abril, 2015

Cita: Stott, Rory. "¿Cuál es el rol del dibujo a mano en la arquitectura contemporánea?" [What Is The Role Of Hand Drawing In Today's Architecture?] 24 abr 2015. ArchDaily Colombia. (Trad. Valencia, Nicolás) Accedido el 8 Ago 2022. <<https://www.archdaily.co/co/765770/cual-es-el-rol-del-dibujo-a-mano-en-la-arquitectura-contemporanea>> ISSN 0719-8914

II

Opinión de nuestros lectores: el rol del dibujo a mano en la arquitectura contemporánea

¿Cuál es el rol del dibujo a mano en la arquitectura contemporánea? Luego de un intenso debate desarrollado en torno a los pros y los contras del traspase en la arquitectura, pusimos un segundo tema en el centro de la discusión para conocer y confrontar la opinión de nuestros lectores. Esta vez, en torno al dibujo a mano y su relevancia en el ejercicio actual de nuestra profesión. Las mejores respuestas, a continuación.

Supuesto #1. El dibujo a mano es una competencia fundamental en todo arquitecto.

...si un arquitecto no sabe plasmar la idea en un bosquejo, mejor que se dedique a otra cosa.

"El dibujo a mano es la idea misma. Si un arquitecto no sabe plasmar la idea en un bosquejo no sirve; la arquitectura no es lo suyo." Héctor Horacio Zorrilla

...nuestra mano es parte de nuestro cuerpo y nunca tendremos la misma relación con un objeto externo.

"Creo que hay generaciones que tienen incorporadas

las herramientas desde la formación. Tienen ese lenguaje implícito. Otras generaciones anteriores lo incorporamos luego, y es una diferencia fundamental a la hora de expresarse. De todas formas, nuestra mano ES parte de nuestro cuerpo y nunca tendremos la misma relación con un objeto externo. Lo que probablemente falte cada vez más es ejercitarlo. Yo lo prefiero. Además prefiero minimizar el tiempo frente a la pantalla." [Soy Mai]

...la expresión gráfica permite entender de inmediato el ámbito que se sitúa una obra, entrega un mensaje más allá de lo técnico.

"Hace poco tiempo, alumnos de primer año entregaron plantas de arquitectura de una casa (a mano). La casa pertenecía a un pueblo muy abandonado, eran casas antiguas donde cada alumno debía entrar (con permisos de los dueños) a tomar medidas y catastros en general. La mayor parte de los alumnos al realizar la planta, hicieron líneas duras de muros, en planta parecían casi casas de ciudad, excepto unos 2 que decidieron hacer la planta a mano suelta,

que el trazado no fuera 100% recto, que las rejas de madera fueran desviadas, por ejemplo... Si bien en tema técnico no eran precisos los trazos, la expresión gráfica daba a entender de inmediato en que ámbito nos situaba aquella vivienda. Creo que esa gratitud de dibujar a mano no la consigues en un computador. Es como el pintor, no es mejor el que hace mas real la pintura, si no el que hace llegar su mensaje." [David]

...el dibujo tiene una capacidad de seducción en negociaciones preliminares; abre puertas y es un sello de la disciplina que no debiera perderse.

"Hace un tiempo en una entrevista a un chileno que trabajaba en Asia, señaló que lo que más le hacía falta eran arquitectos que como los antiguos fuesen capaces de en el espacio de una misma reunión de trabajo, generar unas líneas o trazados iniciales que indicaran la dirección de un proyecto. El dibujo tiene por sobretodo una capacidad de seducción, y ello, en muchas instancias es muy útil, incluso en negociaciones preliminares. El dibujo

abre puertas y es un sello de la disciplina que no debiera perderse. Personalmente, mi capacidad de trabajo manual me abrió muchas puertas en Europa a donde fui por dos meses y me terminé quedando cuatro años." [Magdalena]

...es imposible sustituir la agilidad del lápiz, el papel y nuestra creatividad por un programa informático.

"Yo soy de los que piensa que el dibujo a mano es esencial para plasmar realmente las ideas que pasan por nuestra cabeza. La agilidad que da un lápiz, un papel y nuestra creatividad en determinadas situaciones, es imposible sustituirla por un programa informático.¿Quién no ha tenido que explicar ideas o detalles a cliente en una reunión a través de un boceto en un papel? Un dibujo hecho a mano devela muchas cosas de su autor que acercan sus ideas al cliente o usuario final." [Miguel]

...¿cómo utilizar un software si no entendemos los fundamentos del dibujar a mano en primer lugar?

"Hay mucho que se puede decir de este tema. Pero

como dijo uno de mis profesores en la universidad: "¿Cómo vamos a utilizar software si no entendemos los fundamentos del dibujar (a mano) en primer lugar?" El software al final termina siendo una herramienta de presentación, pero no se somete a la imaginación y el dibujo a mano alzada." [Andrea Oyuela]

...lamentablemente en las universidades enseñan poco y nada de dibujo; el cliente quiere diseños en software, las universidades enseñan a utilizar software.

"La mano piensa. Es preciso diseñar a mano, y claro que el computador se puede usar para diseños mas finales, pero el proceso del proyectar a mano es realmente importante. Lamentablemente en las universidades enseñan entre poco y nada sobre dibujo, dándole muchísimas mas horas a enseñar sobre distintos softwares, que, a mi juicio, lo único que hacen es calentarnos más y más la cabeza. Pero esto es un problema a nivel global. El cliente quiere diseños en software, las universidades enseñan software. Si el estudiante de arquitectura quiere aprender a proyectar a mano, va por iniciativa

propia, realizar sus proyectos a mano y ya. Lo que me parece contradictorio es que en la universidad, si llevas algo hecho a mano y de calidad, te felicitan por la técnica y los profesores felices recordando sus tiempos universitarios en que todo era a mano... Pero si tan felices les pone, ¿porqué no enseñar mas sobre esta técnica? Pero bueno... no es una sorpresa que el sistema este ganándole a los procesos "artesanales" de proyectar, y de vivir." [Nicolás Pimentel Andreu]

...no son pocos los proyectos contemporáneos que caen en la trampa del dibujo digital y, tras una idea escultórica y formal impactante, subyacen espacios ineficientes en todos los sentidos.

"El riesgo principal de las herramientas electrónicas actuales es hacer tan "amable" la representación de un dibujo que se pierde su esencia creativa e impacta más en los sentidos que a la mente y en la realidad del usuario... cualquier disciplina que no se fundamenta en la conciencia y dominio del "genio creador" pone en riesgo al proyectista o compositor de la idea de ser "rebasado" por la representación del objeto,

de apoyarse en la computadora como una muleta o silla de ruedas para "solucionar" (en apariencia) problemas y complejidades que él mismo no alcanza, por falta de aptitud y disciplina, a comprender... No son pocos los proyectos contemporáneos que caen en esta trampa y, tras la idea escultórica y formal impactante, subyacen espacios, edificios y lugares construidos con ineficiencia económica, útil, social, lógica, constructiva... este riesgo se desvanece de forma importante en los procedimientos tradicionales del dibujo libre y técnico, que "obligan" a la mente a expresarse de forma manual y directa." [Rafael Rentería]

Supuesto #2. El dibujo y las nuevas tecnologías son herramientas que se complementan

...el rol del software es plasmar una idea que previamente se gestó a través del dibujo.

"El rol del dibujo a mano es gestar una idea del imaginario... el del software, plasmarla." [Daniel Pastor Arellano]

...las dos son totalmente válidas.

"las dos son bienvenidas y valoradas... proyectar desde la génesis de la mente del arquitecto, expresando la idea a través de herramientas tan básicas como un lápiz o un lápiz electrónico, como lo es hasta ahora el mouse en el CAD. Todo va en lograr ese objetivo de plasmar la idea en un plano, y ese plano que sea entendible por todos. La técnica de usar lápiz sobre una croquera es maravillosa, es el contacto inmediato mente-idea, mano-lápiz, es un vector mental y particularmente poético de una idea. Los trazos en CAD son una técnica un poco fría y sin alma (si bien está en la idea del arquitecto) es obvia y dura. Insisto en que las dos son válidas..." [Waldo]

...cada herramienta debe ser usada en el momento adecuado.

"El dibujo a mano jamás a poder competir con el dibujo digital; sin embargo no hay que demeritar ninguno de los dos, ni siquiera compararlos, pues cada uno debe ser usado en el momento adecuado.

Mientras que el dibujo a mano es el más útil en el proceso creativo y concepción proyectual, el dibujo digital es más útil en el proceso de representación, con la idea ya concretada. No es mejor uno que otro, pero si más útil, dependiendo la etapa del proceso de diseño." [Pakal Úrsido]

...es poco profesional presentar los dibujos técnicos de una obra a mano, pero es así sólo porque estamos socialmente convencidos de ello.

"lo vamos a plantear de otra forma; ¿los esquemas dibujados a mano, en la ingeniería o cualquier tipo de diseño es anacrónico? ¿o sólo una forma de ordenar, registrar y probar dichas ideas? lo que si pienso es que AHORA es poco profesional presentar los dibujos técnicos sobre una obra a mano, pero solo es así porque estamos socialmente convencidos de ello. Estoy seguro que nadie diría que Glenn Murcutt, por nombrar algún arquitecto que presenta sus dibujos como proyectos, sea poco profesional. El CAD es rápido frente al error y da resultados profesionales, pero creo que como en "2001, Odisea en el espacio",

el artilugio más primitivo es siempre el básico, el más amplio, en este caso el lápiz (en 2001 era el destornillador)." [Migue]

...saber dibujar a mano va en conjunto con el poder de programas 3D como Revit y Rhino.

"Yo siendo experto en Revit y Rhino dependo mucho del dibujo a mano ya que es más rápido solucionar en papel antes de invertir el tiempo en modelar. A la vez en una reunión un bosquejo toma 30 segundos y usar Revit en un laptop es eterno. Saber dibujar a mano va en conjunto con el poder del 3D." [Ricardo A. Maturana]

...es un tremendo error el despreciar las nuevas técnicas digitales.

"Cuanto más recursos manejemos, mejor. No hay que renunciar a ninguno de los dos y es un tremendo error el despreciar las nuevas técnicas digitales, con el tiempo se verá." [Kare]

...no tengo el don del dibujo y gracias a las herramientas digitales de representación arquitectónica pude

graduarme como arquitecto.

"Gracias a las herramientas digitales de representación arquitectónica, pude ser apto para estudiar la carrera de arquitectura. Me explico. No tengo el don de las representaciones manuales, ni de dibujo, ni de elaboración de maquetas, pero sí de la representación por medio de los programas como Autocad, Revit, SketchUp, etc. La cuestión aquí es que si ocupó la mano alzada para el proceso de conceptualización, aunque yo solo entienda mis trazos, anotaciones o diagramas. Pero en un entorno donde además de trabajar con los espacios, también tenías que tener la técnica de un pintor o escultor, no podría haberme graduado, por más que mis proyectos hubieran sido los más funcionales, o mejor solucionados espacial y formalmente, sin una técnica con los estándares de mediados del siglo XX." [Adrian Mendez]

...el día que las computadoras diseñen sin un hombre que dirija sus procesos, ¿qué haríamos entonces los arquitectos?

"Creo que la computadora es tan solo una herramienta y a través de los softwares es un instrumento de representación de las ideas. Pero la creatividad se explica más velozmente con el bosquejo hecho a mano, este, incluso, a su vez expresa o explica trazos subjetivos que aclaran secularidades objetivas. El diseñador tiene el control del objeto a diseñarse a través de esta relación cinética entre mente, mano y papel o sketch. Y yendo más allá, se pueden utilizar estas técnicas de informática sin el trazo sintetizador del esbozo, pero en todo caso, el hombre está ante, sobre y detrás de la máquina. El día que la computadora diseñe sin el concurso del hombre, sencillamente terminaría ese proceso confortable de la creatividad y nosotros, ¿qué haríamos los arquitectos?" [Paco]

Escrito por José Tomás Franco. 21 de Mayo, 2015

Cita: José Tomás Franco. "Opinión de nuestros lectores: el rol del dibujo a mano en la arquitectura contemporánea" 21 may 2015. ArchDaily Colombia. Accedido el 8 Ago 2022. <<https://www.archdaily.co/co/767258/opinion-de-nuestros-lectores-el-rol-del-dibujo-a-mano-en-la-arquitectura-contemporanea>> ISSN 0719-8914

III

El pensamiento arquitectónico por Jacques Derrida

Arquitecturas donde el deseo puede habitar

Eva Meyer: Queremos interrogarle sobre las posibles consecuencias de su filosofía en la arquitectura: ¿qué supone esta actividad en el ámbito de la deconstrucción?, ¿puede haber cierta síntesis entre arquitectura y pensamiento que supere las limitaciones convencionales?, ¿existe, por expresarlo en sus propios términos, un nuevo pensamiento «arquitectónico»?

Jacques Derrida: Consideremos el problema del pensamiento arquitectónico. Con ello no pretendo plantear la arquitectura como una técnica extraña al pensamiento y apta quizá, entonces, para representarlo en el espacio, para constituir casi su materialización, sino que intento exponer el problema arquitectónico como una posibilidad del pensamiento mismo... Ya que alude a una separación entre teoría y práctica podemos comenzar preguntándonos cuándo comenzó esta división del trabajo. Pienso que, en el momento en que se diferencia entre **teoría**

y **praxis**, la arquitectura se percibe como una mera técnica, apartada del pensamiento. No obstante, quizá pueda haber un camino del pensamiento, todavía por descubrir, que pertenecería al momento de concebir la arquitectura, al deseo, a la invención.

Pero si la arquitectura se concibe como una metáfora y en consecuencia, remite siempre a la necesidad de materialización del pensamiento, ¿cómo reintroducir la arquitectura en el pensamiento de un modo no metafórico? ¿Quizá no centrándonos en esa materialización sino permaneciendo siempre en el camino, en un laberinto, por ejemplo?

Luego hablaremos del **laberinto**. Previamente, me gustaría bosquejar cómo la tradición filosófica ha utilizado el modelo arquitectónico como metáfora de un tipo de pensamiento que, en sí mismo, no puede ser arquitectónico. En Descartes encontramos, por ejemplo, la metáfora de los fundamentos de la ciudad, y se supone que tales cimientos son los que propiamente han de soportar al edificio, la construcción arquitectónica, la misma ciudad. Existe, por lo tanto, un tipo de metáfora urbana en la filosofía. Las **Meditaciones** y el **Discurso del método** están plagados de estas metáforas arquitectónicas que, además, tienen siempre una relevancia política.

Cuando Aristóteles quiere poner un ejemplo de teoría y práctica, cita al **architekton**, al que conoce el origen de las cosas: es un teórico que también puede enseñar y que tiene bajo sus órdenes a trabajadores que son incapaces de pensar de forma autónoma. De este modo se establece una jerarquía política. La arquitectónica se define como un arte de sistemas; como un arte, por lo tanto, idóneo para la organización racional de las ramas del saber en su integridad. Es evidente que la referencia arquitectónica es útil para la retórica, para un lenguaje que en sí mismo no ha conservado ningún carácter arquitectónico. Por ello me pregunto cómo pudo haber existido una forma de pensamiento relacionada con el hecho arquitectónico antes de la separación entre teoría y práctica, entre pensamiento y arquitectura.

Si cada lenguaje sugiere una **especialización** -cierta disposición en un espacio no dominable sino sólo accesible por aproximaciones sucesivas- entonces es posible compararlo con una especie de colonización, con la apertura de un camino. Una vía no a descubrir sino que debe crearse. Y la arquitectura no es en absoluto ajena a tal creación. Cada espacio arquitectónico, todo espacio habitable, parte de una premisa: que el edificio se encuentre en un camino, en una encrucijada en la que sean posibles el salir y el retornar. No hay edificio sin caminos que conduzcan a él o que arranquen de él, ni tampoco hay edificios sin recorridos interiores, sin pasillos, escaleras, corredores o puertas. Pero si el lenguaje no puede controlar la accesibilidad de esos trayectos, de esos caminos que

llegan a este edificio y que parten de él, únicamente significa que el lenguaje está implicado en estas estructuras, que está en camino, «de camino al habla» [**Unterwegs zur Sprache**], decía Heidegger, en camino para alcanzarse a sí mismo. El camino no es un método; esto debe quedar claro. El método es una técnica, un procedimiento para obtener el control del camino y lograr que sea viable.

Y ¿qué sería, entonces, el camino?

Vuelvo a referirme a Heidegger, quien señala que **ódos**, el camino, no es el **méthodos**; que existe una senda que no se puede reducir a la definición de método. La definición del camino como método fue interpretada por Heidegger como una época en la historia de la filosofía que tuvo su inicio en Descartes, Leibniz y Hegel, y que oculta el «ser camino» del camino, sumiéndolo en el olvido, mientras que de hecho, tal «ser camino» indica la infinitud del pensamiento: el pensamiento es siempre un camino. Por tanto, si el pensamiento no se eleva sobre el camino o si el lenguaje del pensamiento o el sistema lingüístico pensante no se entienden como un metalenguaje sobre el camino, ello significa que el lenguaje es un camino y que, por lo tanto, siempre ha tenido una cierta conexión con la habitabilidad. Y con la arquitectura. Este constante **estar en camino**, esta habitabilidad del camino que no nos ofrece salida alguna, nos atrapa en un laberinto sin escapatoria; o, de un modo más preciso, en una trampa, en un artificio deliberado como el laberinto de Dédalo del que habla Joyce.

La cuestión de la **arquitectura** es de hecho el problema del lugar, de **tener lugar** en el espacio. El establecimiento de un lugar que hasta entonces no había existido y que está de acuerdo con lo que sucederá allí un día: eso es un lugar. Como dice Mallarmé, **ce qui a lieu, c'est le lieu**. En absoluto es natural. El establecimiento de un lugar habitable es un acontecimiento. Y obviamente tal establecimiento supone siempre algo técnico. Se inventa algo que antes no existía; pero al mismo tiempo hay un habitante, hombre o Dios, que desea ese lugar, que precede a su invención o que la causa. Por ello, no se sabe muy bien dónde situar el origen del lugar. Quizá haya un **laberinto**, ni natural ni artificial, en el seno de la historia de la filosofía greco-occidental, que es donde afloró el antagonismo entre naturaleza y tecnología, y en él habitamos. De esta oposición surge la distinción entre los dos laberintos.

Pero volvamos al lugar, a la espacialidad y a la escritura. Durante algún tiempo se ha ido estableciendo algo parecido a un procedimiento deconstructivo, un intento de liberarse de las oposiciones impuestas por la historia de la filosofía, como **physis / téchne**, Dios / hombre, filosofía / arquitectura. Esto es, la deconstrucción analiza y cuestiona parejas de conceptos que se aceptan normalmente como evidentes y naturales, que parece como si no se hubieran institucionalizado en un momento preciso, como si careciesen de historia. A causa de esta naturalidad adquirida, semejantes oposiciones limitan el pensamiento.

Ahora, el propio concepto de deconstrucción resulta asimilable a una metáfora arquitectónica. Se dice, con frecuencia, que desarrolla una actividad negativa. Hay algo que ha sido construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura, y entonces llega un deconstructor y destruye la construcción piedra a piedra, analiza la estructura y la deshace. Esto se corresponde a menudo con la verdad. Se observa un sistema platónico-hegeliano, se analiza cómo está construido, qué clave musical o que ángulo musical sostienen al edificio, y entonces uno se libera de la autoridad del sistema... Sin embargo, creo que ésta no es la esencia de la deconstrucción. No es simplemente la técnica de un arquitecto que sabe cómo deconstruir lo que se ha construido, sino que es una investigación que atañe a la propia técnica, a la autoridad de la metáfora arquitectónica y, por lo tanto, deconstituye su personal retórica arquitectónica.

La deconstrucción no es sólo -como su nombre parecería indicar- la técnica de una «construcción trastocada», puesto que es capaz de concebir, por sí misma, la idea de construcción. Se podría decir que no hay nada más arquitectónico y al mismo tiempo nada menos arquitectónico que la deconstrucción. El pensamiento arquitectónico sólo puede ser deconstructivo en este sentido: como intento de percibir aquello que establece la autoridad de la concatenación arquitectónica en la filosofía.

En este punto podemos volver a lo que vincula la deconstrucción a la escritura: su espacialidad, el

pensamiento del camino, de esa apertura de una senda que va inscribiendo sus rastros sin saber a dónde llevará. Visto así, puede afirmarse que abrir un camino es una escritura que no puede atribuirse ni al hombre ni a Dios ni al animal, ya que remite a un sentido muy amplio que excede al de esta clasificación: hombre / Dios / animal. Tal escritura es en verdad laberíntica, pues carece de inicio y de fin. Se está siempre en camino. La oposición entre tiempo y espacio, entre el tiempo del discurso y el espacio de un templo o el de una casa carece de sentido. Se vive en la escritura... Escribir es un modo de habitar.

Me gustaría mencionar la forma de escribir del arquitecto. Desde la creación de la proyección ortogonal, planta, alzado y sección se han vuelto medios de representación básicos de la arquitectura, y transmiten a su vez los principios que la definen. En los planos de Palladio, Bramante o Scamozzi se puede leer el paso de una concepción del mundo teocéntrica a una concepción antropocéntrica; la forma en cruz se abre en cuadrados y rectángulos platónicos, para, finalmente, disgregarse por completo. La modernidad, por su lado, se distingue por criticar esta actitud humanística. La Maison Dom-ino de Le Corbusier es

paradigmática al respecto: un tipo de construcción hecha mediante elementos prismáticos, de techos planos y grandes ventanales, articulado de un modo racional y carente de ornamentos. Una arquitectura, pues, que no representa ya al hombre, que en sí misma –como dice Peter Eisenman– se vuelve signo autorreferente... Pero una arquitectura que se explica por sí misma suministra información sobre lo que le es propio. Refleja una relación básicamente nueva entre hombre y objeto, entre casa y habitante. Una posibilidad de representar este tipo de arquitectura es la axonometría: una guía para la lectura de un edificio que no presupone su habitabilidad. Me parece que en esta reflexión de la arquitectura sobre la arquitectura se dibuja una crítica profunda sobre la perspectiva del método, inclusive filosófico, y que se puede relacionar con su deconstrucción. Si la casa, aquella que se siente como «la casa propia», se hace accesible a la imitación e inesperadamente entra en la realidad, entonces surge una nueva concepción del construir, no como realización sino como condición

del pensamiento. ¿Sería pensable que la concepción del mundo teocéntrica y antropocéntrica, a la que se añade el propio «tener lugar», se transformara en una nueva, distinta red de relaciones?

Lo que se perfila en esta reflexión puede ser entendido como la apertura de la arquitectura, como el inicio de una arquitectura no representativa. En este contexto podría ser interesante recordar el hecho de que, en sus comienzos, la arquitectura no era un arte de representación, mientras que la pintura, el dibujo y la escultura siempre pueden imitar algo de cuya existencia se parte. Me gustaría recordarle de nuevo a Heidegger, y sobre todo «El origen de la obra de arte» [en **Holzwege**], en donde se hace referencia al **Riß** (trazo, hendidura). Es este un **Riß** que debe considerarse en un sentido original, independientemente de ciertas modificaciones como **Grundriß** (plano, planta), **Aufriß** (alzado) o **Skizze** (esquicio, boceto). En la arquitectura hay una imitación del **Riß**, del grabado, la acción de hendir. Esto hay que asociarlo con la escritura.

De aquí deriva el intento por parte de la arquitectura moderna y posmoderna de crear una forma distinta de vida, que se aparte de las antiguas convenciones, donde el proyecto no busque la dominación y el control de las comunicaciones, la economía y el transporte, etc. Está surgiendo una relación completamente nueva entre lo plano -el dibujo-, y el espacio -la arquitectura-. El problema de dicha

relación ha sido siempre central.

Para hablar de la imposibilidad de una objetivación absoluta, vamos a ir desde el laberinto hasta la torre de Babel. También ahí debe conquistarse el cielo en un acto de **eponimia**, acto que permanece aun indisociablemente ligado a la lengua materna. Una stirpe, los semitas, cuyo nombre significa un nombre -una stirpe, pues, que se llama un **nombre** [Sem, su epónimo]-, quiere construir una torre para alcanzar el cielo, para -así está escrito- «lograr un nombre». Esta conquista del cielo, ese logro de un punto de observación [**rosh**: cabeza, jefe, inicio] significa darse un nombre; y con esta grandeza, la grandeza el nombre, de la superioridad de una metalengua, pretende dominar a las restantes stirpes, a las otras lenguas: colonizarlas. Pero Dios desciende del cielo y desbarata esta empresa pronunciando una palabra: Babel. Y dicha palabra es un nombre propio similar a una voz que significa confusión [**debalal**, confundir]; y con ella condena a los hombres a la multiplicidad de lenguas. Ellos deben renunciar a un proyecto de dominio mediante una lengua universal.

El hecho de que esa intervención en la arquitectura, en una construcción -y ello supone también en una **deconstrucción**- represente el fracaso o la limitación impuesta en un lenguaje universal para desbaratar el plan de un dominio político y lingüístico del mundo, nos informa entre otras cosas de la imposibilidad para dominar la multiplicidad de los lenguajes. Es imposible la existencia de una traducción universal. También

significa que la construcción en arquitectura siempre será laberíntica. No se trata de renunciar a un punto de vista en favor de otro, que sería el único y absoluto, sino de considerar la multiplicidad de posibles puntos de vista.

Si la torre de Babel se hubiera concluido, no existiría la arquitectura. Sólo la imposibilidad de terminarla hizo posible que la arquitectura así como otros muchos lenguajes tengan una historia. Esta historia debe entenderse siempre con relación a un ser divino que es finito. Quizá una de las características de la corriente posmoderna sea tener en cuenta este **fracaso**. Si el movimiento moderno se distingue por el esfuerzo para conseguir el control absoluto, el movimiento posmoderno podría ser la realización o la experiencia de su final, el fin del proyecto de dominación. Entonces el movimiento posmoderno podría desarrollar una nueva relación con lo divino, que ya no se manifestaría en las formas tradicionales de las deidades griegas, cristianas u otras, sino que indicaría aún las condiciones para el pensamiento arquitectónico. Quizá el pensamiento arquitectónico no exista; pero si tuviera que haber uno, sólo se podría expresar con las dimensiones de lo elevado, lo supremo y lo sublime. Vista así, la arquitectura no es una cuestión de espacio, sino una experiencia de lo supremo que no sería superior sino, en cierto modo, más antigua que el espacio y, por tanto, es una **espacialización** del tiempo.

¿Podría concebirse esta especialización como una concepción posmoderna de un proceso que envuelve al sujeto en su maquinaria de modo tal que no se reconoce ya en ella? ¿Cómo puede entenderse ésta como técnica si no implica ya una conquista, una dominación?

Todo lo que hemos hablado hasta ahora reclama atención sobre el problema de la doctrina, y ésta sólo puede situarse en un contexto político. Por ejemplo, ¿cómo es posible desarrollar una nueva facultad inventiva que permita utilizar al arquitecto las posibilidades de la nueva tecnología sin, por ello, aspirar a una uniformidad, sin pretender desarrollar modelos para todo el mundo?, ¿cómo es posible una capacidad de invención de la diferencia arquitectónica, esto es, que se pueda generar un tipo nuevo de multiplicidad, con otros límites, con distintas heterogeneidades, sin reducirse a una técnica panificadora?

En el **Collège International de Philosophie** se ha constituido un seminario en el que trabajamos conjuntamente filósofos y arquitectos, ya que parece evidente que su programación debe ser también una empresa arquitectónica. El **Collège** no puede encontrar su sitio si no encuentra un lugar, una forma arquitectónica adecuada a lo que quiera ser pensado. El **Collège** debe ser habitable de tal modo que le distinga sustancialmente de la Universidad.

Hasta ahora no existe ningún edificio para el **Collége**. Se toma un espacio de aquí, una sala de allá; pero, como arquitectura, el **Collége** no existe aún y quizá no exista nunca. Existe un **deseo informe de otras formas**. El deseo de un lugar nuevo, de unas galerías, unos corredores, de un nuevo modo de habitar, de pensar.

Esto es una promesa. Y si he dicho que el **Collége** no existe aún como arquitectura, ello significa que quizá no exista aún la comunidad necesaria para lograrla, y que por tal motivo no se establece el **lugar**. Una comunidad debe asumir la promesa y empeñarse hasta lograr un pensamiento arquitectónico. Se dibuja una relación nueva entre lo singular y lo múltiple, entre el original y la copia. Pensemos, por ejemplo, en China y en Japón donde los templos se construyen con madera, y se ven renovados por completo periódicamente sin que la originalidad se pierda, ya que no se mantiene por su corporeidad sensible sino por algo muy diferente. Esto también es Babel: la multiplicidad de las relaciones con el hecho arquitectónico entre una cultura y otra. Saber que hay lugar para una promesa, aunque luego no surja en su forma visible. Lugares en los que el deseo pueda reconocerse a sí mismo, en los cuales pueda habitar.

Eva Meyer, Entrevista a Jaques Derrida, Domus 671 (1986)

Cita: "El pensamiento arquitectónico por Jacques Derrida" 17 noviembre, 2014. Tecnne. Accedido el 6 Sep 2017. <https://tecnne.com/biblioteca/el-pensamiento-arquitectonico-por-jacques-derrida/>

Bibliografía

libros

- Barillé, A., Wrzesien, A., Podgorski M. et al., Il était une fois...- L'encyclopédie du corps humain. Hachette Jeunesse, París, 2018.
- Berger, J., Sobre el Dibujo. Gustavo Gili, SL., Barcelona, 2011.
- Belardi, P., Why Architects Still Draw. MIT (Massachusetts Institute of Technology), Inglaterra 2014.
- Derrida, J., De la gramatología. Siglo Veintiuno, 11ª Edición, Ciudad de México, 2017.
- Derrida, J., Les arts de l'espace, écrits et interventions sur l'architecture. Essais, Éditions de la Différence, París, 2015.
- Edwards, B., Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro. Herman Blume, 13ª Edición, España, 1984.
- ferrater Mora, J., Diccionario de filosofía. Editorial Sudamericana, 3ª Edición, tomo I, Buenos Aires, 1951.
- ferrater Mora, J., Diccionario de filosofía. Editorial Sudamericana, 3ª Edición, tomo II, Buenos Aires, 1951.
- Godefroy, F., Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle. F. Vieweg, París, 1883.
- Gómez Molina, Juan J. et al., Las Lecciones del Dibujo. Cátedra, 3ª Edición, Madrid, España, 2003.
- Heidegger, M., Construir, habitar, pensar. En Conferencias y Artículos, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1969.
- McGilchrist I., The Master and his Emissary, The Divided Brain and the Making of the Western World. Yale University, Londres, 2009.
- Maciel C., et al. La representación y la expresión como manifestación del diseño. Universidad de Guadalajara; Centro de Arte, Arquitectura y diseño, México, 2014.
- María Marchetti, J., Pensar y crear la arquitectura. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. FADU. UBA. Argentina, 2000.

Maria Montaner, J., Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción. Gustavo Gili, Barcelona, España, 2014.

Milano, S., Schoonderbeek M., Drawing Theory, An Introduction. Footprint Foundation, Amsterdam, 2012.

Morin, E., Introducción al Pensamiento Complejo. Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.

Otxotorena Juan M., Sobre dibujo y diseño. S.L. Pamplona, España, 1996.

Pallasmaa, J., La mano que piensa sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura. Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012.

Pallasmaa, J., Esencias. Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2018.

Pérez Gómez, A., Pelletier, L., Architectural Representation and the Perspective Hinge. The MIT Press, Estados Unidos, 2000.

Piaget, J., La equilibración de las estructuras cognitivas. Presses Universitaires de France, París, 1975.

Prosper, T., Recherches Sur l'histoire du langage et des patois de champagne. Reims, II Tomo, Francia, 1851.

Ruiz Sandoval Resendiz C., La cognición en los procesos expresivos. De La Salle Ediciones, México, 2016.

Tappan M. Larrechart M. y Muñiz R., El dibujo herramienta del pensamiento. Universidad Anáhuac México Norte, Edo. de México, México, Octubre 2015.

Teresa José, E., Conocimiento, Pensamiento y Lenguaje. Biblos, Argentina, 2006.

Zumthor, P., Pensar la arquitectura. Gustavo Gili, SL, 3° Edición, Barcelona, España, 2014.

Tesis:

Keoseyan Padilla, a., Procesos cognitivos del dibujo de arquitectura. Facultad de Arquitectura, México, 2015, 181 páginas.

Revistas:

De la Fuente B. et al., La pintura mural prehispánica en México. Boletín Informativo, Año VIII, Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, N° 16, México, Junio 2002.

Ferrater Mora J., Filosofía y Arquitectura. Cuestiones disputadas. Ensayos de filosofía, Madrid, Revista de Occidente, págs. 43-59, 1955 [2ª versión revisada: "Filosofía y Arquitectura", en José Ferrater Mora, Obras selectas, Madrid, Revista de Occidente, II, págs. 274-284, 1967].

Pérez Gómez A., El contexto histórico de la representación arquitectónica contemporánea. Bitácora arquitectura, Facultad de Arquitectura UNAM, N° 34, México, Julio - Noviembre 2016.

Tómsic Cerkez B., Una lección de la historia, el nacimiento del dibujo arquitectónico. Arte, Individuo y Sociedad, Ministerio de Educación de Eslovenia, ISSN:1131-5598, N° 11, Eslovenia, 1999.

Van Berkel, B. y Bos, C., El último grito. Entrevista en Summa +, N° 42, Buenos Aires, 1990 - 1998.

Fuentes Digitales:

Archidaily. ¿Cuál es el rol del dibujo a mano en la arquitectura contemporánea?. 24 Abril 2015. Recuperado de https://www.archdaily.mx/mx/765770/cual-es-el-rol-del-dibujo-a-mano-en-la-arquitectura-contemporanea?ad_medium=widget&ad_name=navigation-prev.mx

Le Monde. Jacques Derrida, ¿Qu'est-ce que la Déconstruction?. Roger-Pol Droit, 12 Octubre 2004. Recuperado de https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/10/12/p-1930-2004-p-p-jacques-derrida-p-p-qu-est-ce-que-la-deco-nstruction-p_4305612_1819218.html

Explora.cl. Cómo se produce el Pensamiento en el Cerebro. 28 Enero 2016. Recuperado de <https://www.explora.cl/blog/2016/01/28/como-se-produce-el-pensamiento-en-el-cerebro/>

Artillería Inmanente. Jacques Derrida, ¿Que es la Deconstrucción?. 05 Mayo 2016. Recuperado de <https://artilleriainmanente.noblogs.org/?p=115>

Tecne. Le Corbusier, Dom-ino. 24 Agosto 2014. Recuperado de <https://tecne.com/le-corbusier/dom-ino-uno-a-uno/>

Tecne. El pensamiento arquitectónico por Jacques Derrida, [Eva Meyer, Entrevista à Jacques Derrida, Domus 271 (1986)] 17 Noviembre 2014, Recuperado de <https://tecne.com/biblioteca/el-pensamiento-arquitectonico-por-jacques-derrida/>

Arqa. Dibujo y Evolución. Xosé Ramiro Sánchez Carro, 22 Junio 2020. Recuperado de <https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/dibujo-y-evolucion.html>

Architectural Record. Tadao Ando. Ivy R., FAIA FAIA, 01 Mayo 2002. Recuperado de <https://www.architecturalrecord.com/articles/12624-tadao-ando>

Universitat Oberta de Catalunya. Un viaje por el Dibujo Ando. Ruiz Brussain C., 08 Mayo 2018 Recuperado de <http://arts.recursos.uoc.edu/dibuix/es/>

Alejandra de Argos. Tadao Ando: Biografía, obra y exposiciones. 27 Octubre 2016. Recuperado de <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/32-artistas/41424-tadao-ando-biografia-obra-y-exposiciones>

Videos:

Malinowski N., Itvalledetla Suchil. Introducción al Pensamiento Complejo de Edgar Morin. 10 Febrero 2015. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HJAnfmUvn9M>

Dr. Alexandre de Pomposo, Dr. Gustavo Casas. Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. Introducción al Pensamiento Complejo | Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. 1 Julio 2014. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=TOlqXd43v4A>

Edgar Morin. CEIICH UNAM. La Complejidad hoy. Edgar Morin, 18 Marzo 2015. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=fSDi8YFX3Cw>

Justo Isasi. Strategicspaces. Lección 1: "Pensar a Rayas". 04 Abril 2016. Recuperado de: <https://youtu.be/InE22V9WsUs>

Sztajnszrajber D. FACUITAD LIBRE. Derrida | Por Darío Sztajnszrajber. 19 Noviembre 2015. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq_wnHk

Pérez Gómez A. Facultad de Arquitectura UNAM. Miércoles FA - Lo Justo y lo Bello en Arquitectura. 19 Agosto 2016. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=NhFjHFmavRQ>

Shigenori Mizuno. Tadao Ando - El arquitecto samurai. NHK / NEP en coproducción con Autentic. Recuperado de: https://youtu.be/u1ZFf6E_x2s

S., Blessed Arch. The Life and designs of Tadao Ando. 29 Noviembre 2021. Recuperado de: <https://youtu.be/vwR4KwEFjI>

Castillo S., Stefany Castillo. Teoría general de los sistemas de Ludwing Von Bertalanffy. 17 Febrero 2014. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=huX-GeKtc2k>

Podcast:

Chefs D'œuvre - Le Podcast de la Créativité Gastronomique. Éric Guérin, La Mare aux Oiseaux. 20 Marzo 2020, 33 min.

Nota: Todo el material visual presentado en este documento es de elaboración propia con el objetivo de ilustrar el presente trabajo.