



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARQUITECTURA**

TALLER JOSÉ REVUELTAS

**ARQUITECTURA Y SIGNIFICADO
UNA APROXIMACIÓN SEMÁNTICA A LA TEORÍA DE LA ARQUITECTURA.**

**TESIS TEÓRICA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
ARQUITECTO**

P R E S E N T A

EMILIO DÍAZ BARRÓN

ASESORES:

**ARQ. ÁNGEL ROJAS HOYO
MTRA. EN ARQ. ALELÍ OLIVARES VILLAGÓMEZ
ARQ. IRVING ALEJANDRO SORIA RAMÍREZ**



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.

A mi abuela Margarita Bernal García por su infinito amor...



“El trabajo filosófico -como en muchos aspectos sucede en la arquitectura- consiste, fundamentalmente en trabajar sobre uno mismo.

*En la propia comprensión.
En la manera de ver las cosas
(y en lo que uno exige de ellas)”*

Wittgenstein, L. *Cultura y Valor*

ÍNDICE

Introducción	9
Esencialismo en la arquitectura	22
1. El origen de la construcción.	23
2. De la construcción a la arquitectura.	27
3. Función	30
4. Forma.....	34
5. Conclusiones.....	42
Intenciones e interpretaciones en la arquitectura.	48
1. Sujeto y arquitectura.....	48
2. Del constructor al arquitecto.....	50
3. Intencionalismo arquitectónico.	54
4. Institucionalismo arquitectónico	60
5. El habitador.	63
6. Conclusiones.....	68
La arquitectura como relación entre sujeto y objeto.	72
1. El camino del significado	72
2. La construcción del significado.	76
3. La arquitectura como gesto.....	81
4. Conclusiones.....	87
Bibliografía	91
Lista de ilustraciones	95



Introducción

Durante miles de años, los humanos hemos transformado el mundo para crear lugares que sean adecuados para la supervivencia y el desarrollo de la especie y los individuos. A diferencia de otros seres vivos, los humanos dejamos de vivir en los lugares que la naturaleza ha dispuesto, por ejemplo, las cuevas o bajo la sombra de los árboles; y hemos dado paso a la construcción de lugares específicamente creados para nuestras características y necesidades. Desde los refugios más elementales y rudimentarios de la prehistoria, hasta los grandes y complejos rascacielos de la actualidad, los humanos no hemos parado de construir nuestro propio hábitat. Prácticamente desde que nacemos hasta que morimos estamos rodeados de construcciones. De modo que es posible afirmar que el hábitat del humano es lo construido.

El vínculo entre los edificios¹ y la vida humana es tan estrecho que se puede afirmar que fuera del entorno construido es impensable que se realicen las actividades propias de los humanos. Esta condición le permitió al filósofo Aristóteles afirmar que el humano sólo puede ser humano en cuanto vive en este entorno.

“Es evidente que la ciudad es por naturaleza y es anterior al individuo; porque si cada uno por separado no

¹ El término “edificio” se está usando en este contexto de manera general, es decir, como una construcción humana que puede ser usada de muchas maneras sin importar sus dimensiones y características específicas. De modo que una pequeña casa, un gran rascacielos, un parque, una plaza, etc., caen bajo este concepto.

se basta a sí mismo, se encontrará de manera semejante a las demás partes en relación con el todo. Y el que no puede vivir en una comunidad, o no necesita nada por su propia suficiencia, no es miembro de la ciudad, sino una bestia o un dios.”²

De acuerdo a lo dicho, la ciudad como grupo de elementos contruidos que posibilitan la vida en comunidad de los humanos y la satisfacción de nuestras actividades, es algo intrínseco a la humanidad. Fuera de ella no existe una diferencia entre los animales, el resto de los seres vivos y los humanos; incluso tampoco hay diferencia con lo divino. Sólo es en lo construido donde somos seres humanos. Es conveniente tener en cuenta que esto parece establecer una separación de la naturaleza con lo construido, sin embargo, esto no implica que ella no juegue ningún papel en la construcción de nuestro hábitat. De hecho, gran parte de los edificios mantienen una relación con ella, ya sea en contra o en armonía, por ejemplo, con el asoleamiento, la ventilación, el terreno o los propios materiales cercanos al sitio. Incluso se podría afirmar que lo construido es nuestra segunda naturaleza.

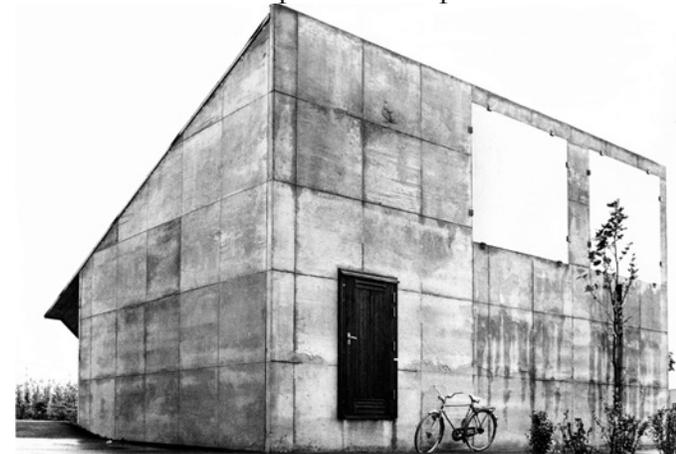
Si bien lo construido es tan intrínseco a los seres humanos que casi podría ser caracterizado como el telón de fondo de nuestras vidas, esto no es del todo correcto, pues en ocasiones algunas construcciones parecen ser algo más. Algunos edificios pasan desapercibidos para nosotros, pero existen otros que parecen diferenciarse del resto. Esta diferencia hace que nos llamen la atención, que sean apreciados y contemplados por su forma, o que los queramos entender en su funcionamiento o estructura para repetir lo que nos atrae. Incluso se busca que algunos edificios sean conservados o resguardados. Estos edificios que

² Si bien el contexto en el cuál Aristóteles formula esta frase es en el contexto del origen de las comunidades como organización social, la manera en la que define *ciudad* como “La comunidad perfecta de varias aldeas” y *aldea* como “La primera comunidad formada de varias casas a causa de las necesidades no cotidianas”; nos permite entender la ciudad desde su aspecto físico como entorno en donde los humanos llevan a cabo sus actividades. Aristóteles et al. *Política*. Editorial Gredos. Madrid. 1988. pp. 48, 49. 1252b 6-8

son algo más que meras construcciones los denominamos *obras arquitectónicas*.

Antes de continuar es importante mencionar que con el término “*obras arquitectónicas*” se quiere dar a entender aquellos edificios que parecen poseer algún tipo de significado especial que los hacen ser diferentes y sobresalientes en algún sentido al resto de edificios. El término de “obra arquitectónica” es usado de manera análoga a los términos “obra de arte” u “obra artística”, con los que se denominan productos o creaciones propias del arte que implican una diferencia con los objetos cotidianos. Esto no implica que se presuponga que las obras arquitectónicas son arte, pues no se está evaluando algo a partir de criterios estéticos o emitiendo un juicio por su calidad artística. Sólo se está afirmando que existe una diferencia entre los edificios, de manera que aquellos que resaltan los llamaremos obras arquitectónicas.

Esta diferencia entre edificio y obra arquitectónica no surge de una reflexión teórica, o como consecuencia de un postulado específico, sino como el resultado de una actividad cotidiana que sucede todo el tiempo. Cualquier persona es capaz, por lo menos en principio, de poder decir que un edificio *x* es una obra arquitectónica y otro no. No es relevante si se trata de alguien versado en la disciplina de la arquitectura o una persona que jamás haya tenido algún contacto con un conocimiento arquitectónico. Por



el simple hecho de nuestro vínculo fundamental con lo construido; cualquier persona puede aceptar que hay algunos edificios que se distinguen respecto al resto. El puesto de flores que se encuentra en la esquina de un parque cualquiera no es considerado como una obra arquitectónica, mientras que el Kiosko de flores de Sigurd Lewerentz en el cementario de Malmö sí.

Como se mencionó anteriormente, en la experiencia cotidiana es posible reconocer edificios que nos parecen diferentes, sin embargo, la pregunta que de manera inmediata podría presentarse es **¿De qué forma podemos entender y caracterizar esa diferencia?** La propuesta que se explorará a lo largo de esta investigación es que lo diferente entre un edificio y una obra arquitectónica es que ésta última tiene un significado.

Martin Donougho en su artículo *The language of architecture* afirma que “Un edificio no puede sólo servir para algún propósito, ya sea útil o no; también debe de significar, o al menos debemos poder tomarlo como algo que significa algo u otro”.³

Si el significado es aquello que las *obras de arquitectura* poseen y los edificios no, entonces hay que dar cuenta de qué se está entendiendo por el término de “significado” puesto que parece ser un supuesto no definido, y se necesita por lo menos un punto de partida para poder desplegar la teoría. **En este sentido, es conveniente comenzar con una definición simple de “significado”, a saber, aquello que representa, evoca o expresa una palabra, una imagen, un gesto, etc.**⁴ Cuando se dice que una palabra, una creencia, una oración, etc., tiene significado es en la medida en que se refiere o refleja algún estado de cosas real o posibles, o bien un aspecto de alguna cosa en específico. De esta manera, el significado es aquel con-

3 “A building should not merely be, serve some purpose, useful or not: it should also mean, or at least we should be able to take it as meaning something or other.” Martin Donougho. *The Language of Architecture. Journal of Aesthetic Education*, 21 (3). University of Illinois Press. 1987: 53. P., 2.

4 Ferdinand de Saussure. *Curso de lingüística general*. Traducido por Amado Alonso. 4a edición. Losada. Buenos Aires. 1961. Pp. 91-93 A lo largo de la presente investigación esta definición se irá complejizando y mostrando las diferentes maneras en las que se utiliza el término.

5 La clasificación que ahora se presenta se deriva con ligeras modificaciones del artículo de Martin Donougho, *op. cit.*, pp. 54-57

tenido que se transfiere cuando comunicamos algo mediante expresiones lingüísticas o signos. Aunque también es posible atribuir cierta capacidad comunicativa a otras entidades que no son propiamente lingüísticas, por ejemplo, signos presentes en los objetos o rasgos visuales. Este es el caso de las artes, por ejemplo, de la pintura, donde los cuadros representan cosas del mundo, nos dice algo sobre ellos, e incluso puede que expresen ciertas ideas o sentimientos.

Ahora bien, llevando esta explicación hacia **la arquitectura se puede decir que algunos edificios destacan en tanto parecen decirnos o representar algo más allá de dar abrigo**. Los cuales presentan significados específicos que pueden ser clasificados de la siguiente manera⁵.

- a. En primer lugar, podemos decir que existe lo que podríamos denominar un **significado funcional o técnico**. La idea es que arquitectura al ser una actividad técnica que diseña y construye un tipo de lugares habitables tiene como significado la originalidad y eficacia para resolver un problema espacial. En otras palabras, algunos edificios procuran, por lo menos como principio de diseño y en el mejor de los casos, disponer de técnicas que generen las condiciones espaciales más adecuadas para llevar a cabo las actividades por las que fueron construidos. Algo tan sencillo como un palo sosteniendo una techumbre o un rascacielos con un alto grado de avance tecnológico está determinado por la búsqueda de formas espaciales que favorecen su funcionamiento, que procuren una eficiencia estructural o que organicen lugares de la mejor manera para la habitabilidad. Los edificios que propongan de mejor manera esos objetivos

son arquitectura. Su significado depende de la realización de la satisfacción de las necesidades que debe de cumplir a través de una propuesta práctica. De manera muy semejante a los objetos útiles de nuestra vida cotidiana, la arquitectura resuelve un problema, la forma en que lo hace procura o niega el que sean significativos. Por



ejemplo, el edificio de oficinas de la fábrica de muebles B&B en Italia de Renzo Piano y Richard Rogers representa la experimentación de la idea tecnológica de crear un contenedor suspendido. A través de una serie de 20 pórticos de acero tubular se logra una innovación técnica y funcional que ha determinado este edificio como una obra arquitectónica.

- b. La característica técnica y funcional de la arquitectura no es la única, existe otra que nos dice que, a diferencia de otros objetos útiles, la arquitectura presuntamente es una **manifestación artística**. Se afirma que las obras arquitectónicas son obras de arte en tanto son el resultado de la expresión de una idea o de la búsqueda de generar un sentimiento en la persona que lo habita o recorre, esta idea se concreta en sus formas y puede ocasionar algún sentimiento a quien la contempla. En este sentido es que se dice que el edificio es triste o alegre, sorprendente, introspectivo, tranquilizador, etc., aunque en realidad lo que se afirma es que provoca estados de ánimo o reacciones a un sujeto. En otras palabras,

esta postura sostiene que de la misma manera en la que un cuadro va más allá de su fin decorativo y logra expresar algo, los edificios van más allá de lo técnico y funcional y contienen un significado artístico.

- c. Otra perspectiva es aquella que afirma que la arquitectura es **históricamente y culturalmente significativa**. Este aspecto es en tanto un edificio expresa la historia de una sociedad, su cultura, las tradiciones que lo conforman, e incluso nos dicen algo sobre la propia humanidad. Basta con echar un vistazo a la historia para ver este tipo de significado, por ejemplo, en los más antiguos templos de la humanidad se puede evidenciar las cosmogonías de los pueblos antiguos, o bien en las grandes catedrales y mezquitas existe un esfuerzo por transmitir en las formas de estos edificios los valores e ideas sobre lo divino. Incluso en los edificios modernos es posible evidenciar las nuevas declaraciones de formas de habitar conforme al supuesto de un nuevo mundo. Y finalmente en los grandes complejos y rascacielos contemporáneos representan símbolos de poder político y económico. En este sentido, la arquitectura representa y



comunica ideas, creencias, visiones del mundo. Por ejemplo, el monumento a la revolución en la ciudad de México de Carlos Obregón Santacilia es considerado uno de los símbolos más importantes de la ciudad, no sólo por lo que representa respecto a conmemorar

la revolución mexicana, sino también por la historia de su construcción y por la apropiación que ha recibido la gente como un punto de encuentro y de manifestación social.

Si bien la anterior clasificación expone las diversas formas en las que está presente el tema del significado en diferentes ámbitos, no explica en qué consiste el significado. Puesto que sólo exhibe la manera de clasificar, sin poder justificarlo. Para ello se necesita de un análisis que demuestre cómo surge y cómo se conforma el significado en una obra arquitectónica; se necesita hacer explícito cuál es la fuente del significado en la arquitectura. Una vez establecido lo anterior se podrá arrojar luz a cuál es la diferencia entre una obra arquitectónica y un edificio.

De acuerdo al problema presentado, la manera de llevar a cabo la presente investigación será a través de un análisis que busque la justificación del significado de la arquitectura en su propio acontecer, es decir, tal cual como sucede en la experiencia cotidiana. La arquitectura siempre se da como un encuentro entre un objeto que puede ser habitado, un edificio sin importar si está o no construido, y un sujeto que concibe, construye, o que lo vive. Esta manera de abordar el problema nos evita tener que tomar como presupuesto una teoría de la arquitectura, y por el contrario se abre el espectro de la explicación en un sinfín de posturas que tienen como elemento en común el acentuar la explicación en uno de los dos polos que están presentes en la arquitectura, ya sea el sujeto o el objeto. **En otras palabras, lo que se buscará es si la fuente de significado en la arquitectura está en las propiedades, características o rasgos de los edificios o si es algo que aporta el sujeto, ya sea en tanto arquitecto o como sujeto que lo habita.**

En este sentido, el primer capítulo de la investigación se enfocará en el polo del objeto en sí mismo. Como se verá, esta propuesta nos remite a una teoría muy antigua en la historia de la arquitectura, y que propone que si lo que buscamos es responder qué es el significado en la arquitectura, se deben de buscar las condiciones necesarias y suficientes que debe de cumplir un edificio para poder contar como una obra arquitectónica. Sin embargo, para poder hacer esta investigación se deberá establecer el lugar desde dónde se puedan hacer explícitos dichos rasgos esenciales. En otros términos, si lo que se busca es responder **qué es el significado en la arquitectura se tiene uno que remontar a un primer momento donde sea posible observar en un estado puro la arquitectura.** Este momento será expuesto desde Vitruvio en su tratado sobre arquitectura, e interpretado por Laugier como un relato acerca de las características únicas y fundamentales de la arquitectura. En este sentido, es que la teoría recibe el nombre de *esencialista*, puesto que vincula el significado de la arquitectura hacia la existencia de una esencia presente en la obra arquitectónica.

Como se analizará a lo largo de ese primer capítulo, adoptar esta teoría nos compromete con una visión de la arquitectura que deja de lado el carácter abierto y plural de la arquitectura, rechazando gran parte de los edificios que consideramos hoy en día como arquitectura por no cumplir con las características presentadas. En este sentido, es que será necesario recurrir a otra perspectiva.

En el segundo capítulo, se analizará qué sucede si la determinación y fuente del significado no proviene del edificio en sí mismo, es decir, de sus características y propiedades físicas, estructurales y visuales; sino de los sujetos involucrados en la

arquitectura. Esta nueva perspectiva buscará que ya sea en el creador de la arquitectura, como **en el habitador se encuentre la fuente de la diferencia entre edificio y arquitectura**. Como se verá, ambas teorías caen en ciertos problemas en relación con lo subjetivo que resultan.

Finalmente se abordará en un tercer capítulo donde se problematiza la idea de que el significado sea algo que surja de una fuente, por el contrario, en el caso de la arquitectura, **el significado se construye**. El cambio de manera de concebir el significado permite entender la experiencia de la arquitectura como un evento que sucede constante, en el encuentro de cada uno con el objeto. Con ello se escapa la explicación al subjetivismo y relativismo, en tanto la posibilidad del significado está determinada por el contexto social, geográfico e histórico en el que se concibió el edificio y en el que se encuentra en el momento de tener un contacto con él. De manera análoga, el habitador y el arquitecto también están determinados por su contexto y eso posibilita los márgenes de acción e interpretación frente a la obra. **Con ello la obra arquitectónica no es algo fija y estática, sino que es un constructo que deriva de las propias formas, configuraciones y disposiciones de los elementos arquitectónicos, de cómo son interpretadas por los habitantes y cuál es el tiempo y lugar en el que se presentan**. La posibilidad de esta interpretación abre la idea de que cualquier edificio puede ser arquitectura, en cuanto no está ligado a una serie de criterios o formas de experimentarlo, sino a lo que podemos hacer con ellos y el significado que podemos construirle.

La presente investigación se aproxima a leer a los edificios desde una teoría del significado, una teoría que a traviesa

por una diversidad de problemas. Si bien por momentos, la presentación deja preguntas abiertas y discusiones sin conclusión, lo que se busca es concluir con la mera posibilidad de leer los edificios a través de su propia historia junto con nosotros como sus habitantes, en el recuento de esos momentos es donde puede surgir su significado.

Esencialismo en la arquitectura.

Si lo que se busca es dar cuenta de aquello que hace a los edificios ser arquitectura, entonces es pertinente realizar un análisis sobre **cuáles son los elementos necesarios y suficientes para que cualquier edificio pueda contar como una obra arquitectónica**. De este modo, si resulta posible conocer los rasgos esenciales que deben de compartir todos los edificios que hoy denominamos arquitectura, será posible establecer una serie de criterios que debe de cumplir cualquier edificio en un futuro para ser arquitectura. En otras palabras, lo que se debe de hacer es delimitar lo que llamamos arquitectura, definirlo desde sus elementos más fundamentales para que así éstos puedan funcionar con criterio.

Para lograr este cometido no es posible simplemente observar las obras arquitectónicas que nos rodean y buscar lo que hay en común. Pues de ser así, este ejercicio podría ser descartado rápidamente, pues tal vez aquello que dimos por sentido por arquitectura sea sólo un edificio más. De modo que estaríamos basando el análisis en un error. Por esta razón, la principal tarea será establecer el lugar desde el cual se podrá desplegar las condiciones elementales de las obras arquitectónicas. A continuación, se presentará el camino a través del cual

se llega a ese punto. Como veremos se tratará de una historia que erróneamente establece que en el origen de la arquitectura, y su diferencia específica frente a la construcción, se puede hacer explícito las condiciones necesarias y suficientes.

1. El origen de la construcción.

En el primer capítulo del segundo libro de los diez que conforman la obra de “De Architectura” de Vitruvio, el cual se titula “Las comunidades primitivas y el origen del edificio”, se narra la historia del tránsito de la naturaleza hacia el medio construido⁶. Esta historia comienza en el momento en el que los humanos, aún semejantes a las “fieras salvajes”, habitaban bosques, cuevas y selvas, alimentándose sólo de los frutos que recogían y de los animales que cazaban. Sin embargo, debido a los cambios climáticos causados por las estaciones, los humanos vivían en un estado nómada, donde debían seguir las migraciones de los animales en busca de lugares con mejores condiciones y una mayor cantidad de alimento.

Los humanos nómadas se agrupaban en pequeñas clases o grupos, y a pesar de siempre estar en movimiento, ocupaban ciertos lugares como refugios temporales, por ejemplo, las cuevas. Estos lugares no siempre eran ocupados de manera pasiva, como la arqueología ha demostrado, sino que eran transformados en virtud de mejorar las condiciones para la sobrevivencia. Considérese una transformación simple como la de cubrir la entrada con alguna piedra o tronco, o abrir espacios en las zonas más altas de las cuevas o de las copas de los árboles para vigilar si existe alguna amenaza. Incluso se han encontrado modi-

⁶ Como se verá a lo largo del presente capítulo y se mencionó brevemente en la introducción lo que se quiere expresar con el concepto de “medio construido” es a la totalidad de edificios que conforman los lugares en los cuales los humanos desarrollan su vida. Sin importar la escala a la que se haga referencia del medio construido, ya sea una pequeña población o la más grande de las ciudades, lo que señala dicho concepto es que lo construido es el propio hábitat humano.

ficaciones que no responden a una necesidad práctica como las pinturas y registros gráficos que datan de hace más de 30, 000 años y que se encuentran en todos los continentes del mundo.

Ahora bien, es importante subrayar que si bien en esta etapa nómada, la cual se puede ubicar en el paleolítico superior, las comunidades o clanes ocupaban y transformaban lugares, aún no eran construcciones humanas, sino refugios naturales. Lugares que estaban ahí ya dados y a los cuales los humanos se adaptaban y en cierta medida transformaban. Fue hasta que en la búsqueda por la sobrevivencia los humanos reconocieron que era más favorable establecerse por periodos prolongados en un lugar específico y en grandes comunidades que, en pequeños clanes en movimiento, en la que se empezaron a levantar las primeras construcciones.

Cuando la transición de una vida nómada a la sedentaria se presentó como algo necesario siguieron algunas consecuencias, para el fin de la investigación, hay por lo menos los siguientes tres aspectos: a) La conformación de comunidades cada vez más grandes, b) la consolidación de ciertos sonidos que en su repetición articulaban un lenguaje; y c) la agrupación de diversos conocimientos acerca del mundo que, sirviera para decidir cuáles eran los lugares más favorables para asentarse y poder ser transmitidos. Vitruvio afirma que estas consecuencias promovieron que los refugios naturales existentes, las cuevas, los árboles, etc., resultaran insuficientes para el número de individuos y las necesidades específicas de las comunidades; por lo cual se empezaron a crear lugares artificiales que sirvieran como refugios. Los materiales que debieron tener estas primeras construcciones fueron los recursos disponibles en las zonas cercanas, así como aquello que estaba más a la mano. La manera

en la cual se construyen también fue natural, seguramente a través de imitar lo que otras especies no humanas realizaban. Por lo menos eso es lo que cree Vitruvio cuando afirma que:

“Unos construyeron techumbres con follaje, en aquellas primitivas agrupaciones humanas; otros excavaron cuevas al pie de la montaña, e incluso otros, fijándose en los nidos construidos por las golondrinas, imitándolas, prepararon habitáculos donde guarecerse, con barro y con ramitas. Al observar unos las chozas de otros y al ir aportando diversas novedades, fruto de sus reflexiones, cada vez iban construyendo mejor sus chozas o cabañas.”⁷

7 Marco Vitruvio. *Los diez libros de arquitectura*. Alianza. 1995., pp 53-54.

De acuerdo a lo anterior, **la capacidad de construir de los humanos es algo natural que se originó por un acto de imitación.** La construcción es una actividad que se comparte con animales de otras especies, de hecho, hay innumerables ejemplos de refugios construidos por animales, desde los más simples como el apilar ramitas, hasta aquellos que tienen un alto grado de complejidad como las colmenas de las abejas construidas con módulos hexagonales perfectamente geométricos. Incluso mamíferos como los castores son capaces de construir elementos a modo de presas para manipular el caudal de los ríos y generar condiciones favorables para construir sus refugios.

A partir de lo dicho, se podría plantear la pregunta **¿Existe alguna diferencia entre las construcciones humanas a las que son hechas por otros animales?** Y no sólo en tanto nos referimos a aquellas primeras construcciones, sino incluso las que hoy en día se levantan en las grandes ciudades. Puesto que parece que ni la complejidad de las construcciones, ni la capacidad de manipular el entorno, e incluso ni siquiera el tamaño de lo que se construye sirve como diferenciador entre lo

que hace el humano y otros seres vivos

Por ejemplo, existen termitas capaces de construir nidos de arcilla que en comparación con su tamaño y el nuestro serían mucho más grande que los rascacielos actuales.⁸

Una posible respuesta sobre lo diferente entre las construcciones humanas a las de otros seres vivos es que, a diferencia del refugio natural, la construcción **no es el resultado de ocupar un lugar, sino que se crea algo nuevo a partir de necesidades específicas, y no adaptándose a lo que ya existe** y es dado; en otras palabras, se construye un hábitat a partir de lo humano. Para una mayor claridad de este punto podemos considerar el caso de la *escala* entendida como un marco de referencia entre un objeto y una medida, la cual no es necesario que sea numérica, podría tratarse de una relación que se refiera a el tamaño entre partes del cuerpo y un edificio. Ahora bien, es posible imaginar que, en refugios naturales, por ejemplo, las cuevas, el techo se encuentra muy alto respecto a la altura de un humano, por lo cual, la temperatura es muy baja, la iluminación escasa, e incluso se percibe estar en un lugar inseguro. Por el contrario, en las primeras chozas construidas se debió tener una escala más próxima al cuerpo humano, no sólo para evitar todos los inconvenientes de las cuevas, sino también por las mismas capacidades constructivas y técnicas que el humano poseía. En otro sentido, también se puede afirmar que estas primeras construcciones no sólo estaban destinadas al dar refugio y sobrevivencia, si bien estos aspectos son su razón de ser, también debió suceder el momento en que se fueron adaptando para ser lugares donde se dieran actividades específicas de la vida sedentaria. Por ejemplo, cabañas con características que permitían proteger las semillas de otros animales o del clima,

8 Juhani Pallasmaa en su libro "Animales arquitectos" narra y clasifica las diferentes formas en que los animales construyen afirmando que "Las construcciones animales cumplen esencialmente la misma función que la humanas: modifican, para el beneficio de las especies, el mundo inmediato, incrementando la predictibilidad y el orden del hábitat." Juhani Pallasmaa. *Animales arquitectos* Barcelona. 2020. c., p. 12.

lugares aptos para conservar el fuego y poder cocinar; e incluso lugares específicos para el encuentro y la socialización de la comunidad. **Es así que también se puede pensar que estos espacios tenían ciertas formas en virtud de las actividades que contendrían.**

Antes de continuar es conveniente mencionar que, aunque puede mal interpretarse, Vitruvio no está tratando de narrar un acontecimiento histórico que sea fechado en un tiempo y lugar preciso. Lo cual es de hecho imposible por la inmensa diversidad de culturas, lugares y épocas históricas, es decir, no existió un solo comienzo. De lo que trata el relato de Vitruvio es de una narración que permita explicar cómo los seres humanos han respondido a su entorno natural a través de la práctica de construir edificios constituyendo así su propio hábitat, dando comienzo a la práctica de la arquitectura.⁹

2. De la construcción a la arquitectura.

En la presentación del relato de Vitruvio no se había mencionado el término "arquitectura" pues él mismo distingue la capacidad técnica, inventiva y transformativa de construir edificios con lo que denominamos arquitectura. Al respecto afirma: **"no nos muestra este libro el origen de la arquitectura, sino dónde se han ido formando los orígenes de las construcciones y de qué manera han ido progresando, paso a paso, hasta el desarrollo y perfección de hoy día."**¹⁰ Si bien es clara la advertencia, algunos autores de la tradición de la teoría e historia de la arquitectura han tratado de ver algo más, y plantean que en el comienzo de las construcciones se encuentra un modelo de la

9 Cfr. "Human beings exist in complex interaction with each other and with the rest of nature, and architecture is a fundamental medium of such interaction." Paul Guyer. *A Philosopher Looks at Architecture*. 2021., p. 17.

10 Marco Vitruvio, *op. cit.*, p. 56

verdadera esencia de lo que es la arquitectura.

La idea es muy sugerente pues lo que dice es que si queremos saber qué es la arquitectura, lo que se debe de hacer es evitar cualquier malentendido que tengamos desde nuestro contexto histórico y remontarnos a un momento primigenio donde no haya más que la simplicidad y pureza de la primera construcción. Y es en ese momento primigenio que lo realmente significativo de la arquitectura aparece. **Una especie de depuración de todo elemento que pueda obstaculizar o viciar la arquitectura de su verdadera esencia.**¹¹ Si bien anteriormente ya se había planteado la pregunta sobre la diferencia de las construcciones humanas y la de otros seres vivos, aquí se va más allá y se propone que existe algo que es esencial a la arquitectura y que incluso la distingue de otros edificios construidos por los humanos. La obra arquitectónica es aquello que comparte las características con aquella primera arquitectura. De poder hacer explícito esas esencias no sólo será posible dar respuesta a la distinción entre obra arquitectónica y los otros edificios, sino que podríamos crear nuevas arquitecturas.

Uno de los primeros teóricos que afirmó lo anterior fue el pensador francés del siglo XVIII Marc Antoine Laugier, el cual postula en su “Ensayo sobre la arquitectura” que los verdaderos y únicos principios de la arquitectura se fundan en la naturaleza de las primeras construcciones del humano, y toma de manera literal la historia de Vitruvio como la esencia y prototipo de toda la arquitectura. Al respecto nos dice:

“El hombre [en su primitivo origen] quiere construir un alojamiento que lo proteja sin enterrarlo. Unas ramas caídas en el bosque son los materiales apropiados

¹¹ La idea de apelar a un relato hipotético de una situación primigenia para poder encontrar verdadera esencia de algo y con ello la razón del estado actual de cosas es un rasgo característico de la filosofía política de la modernidad, suele ser llamada historia conjetural y se puede encontrar en autores como Hobbes, Locke, Montesquieu y Rousseau.



¹² Marc-Antoine Laugier. *Ensayo sobre la arquitectura*. Ediciones AKAL. 1999., p. 44-45

para su propósito. Escoge cuatro de las más fuertes, las levanta perpendicularmente y las dispone formando un cuadrado. Encima pone otras cuatro atravesadas y sobre éstas las levanta, partiendo de dos lados, un grupo de ramas que, inclinadas en sí mismas, se encuentran en el punto alto. Cubre esta especie de tejado con hojas, lo bastantes juntas para que ni el sol, ni la lluvia puedan traspasarlo, y ya está el hombre alojado (...) rellenará el hueco entre los pilares y se sentirá resguardado (...) La pequeña cabaña rústica que acabo de describir es el modelo a partir del cual se han imaginado todas las magnificencias de la arquitectura.”¹²

A pesar de la advertencia que hace Vitruvio, Laugier afirma que en el origen de las construcciones se encuentra este arquetipo. En

otras palabras, esta cabaña cuenta con los elementos más básicos de toda construcción: columnas, vigas, frontones, muros y techos inclinado, y si cada una de estas partes está colocada y formadas adecuadamente el edificio es una arquitectura perfecta, por lo cual es un modelo a seguir. Ante estas afirmaciones cabe preguntarse por qué estos elementos y no otros son el modelo de la arquitectura, qué hay que los hace significativos frente a otras formas de construcción, qué es lo que expresan. La respuesta que parece vislumbrarse es que en aquel arquetipo nada sobra, cada uno de ellos es algo necesario en por lo menos su aspecto estructural y en el cumplimiento de su función, en este caso el dar abrigo y refugio. Y debido a esta necesidad de sus partes y su relación con el conjunto es algo bello. Estos tres aspectos que Laugier identifica en los elementos constructivos

más simples de la cabaña primitiva son los elementos significativos más simples de la arquitectura y deben estar presentes para que algo sea arquitectura. No es difícil reconocer que estos significados se corresponden con lo que Vitruvio ha denominado *firmitas, utilitas y venustas*.¹³

3. Función

Si lo que se cuestiona es cuál es el tipo de significado que debe de tener una construcción hecha por los humanos para que pueda ser calificada de arquitectura, una posible respuesta es recurrir al origen de la propia arquitectura, de modo que podamos despojar todo elemento añadido a la edificación que no sea necesario y suficiente, y así dejar al descubierto lo esencial. Como se expuso en la sección anterior, Laugier propone que en la idea de la cabaña primitiva de Vitruvio se exponen los elementos físicos y arquitectónicos más simples, los cuales expresan los significados de ser eficientemente estructural, de manera individual y en conjunto cada elemento lleva a cabo una función, y en la relación a estos dos elementos es que se dice que es bella.

Cualquier construcción que pueda ser reconocida como arquitectura es porque cumple con estas tres condiciones. A partir de esta postura es posible reconstruir tres maneras en la que la arquitectura, incluso la contemporánea, postula la existencia de una esencia. Sin embargo, antes de presentarlas es conveniente establecer una relación que hay de esta postura respecto a lo que en filosofía del arte y estética se conoce como *esencialismo*.

13 La definición de *venustas* como belleza ha sido problemática, pues no hay una interpretación estándar sobre qué se debe considerar para que algo sea bello, en el caso de Laugier la belleza está en relación total con el cumplimiento de los otros dos principios, sin embargo, existen otras interpretaciones como placentero o agradable. De la misma manera, la traducción de *firmitas* en su sentido literal es firmeza, sin embargo, ha sido interpretada como integridad estructural, eficiencia estructural o simplemente estructura. En cualquier versión, la idea es la disposición de las partes constructivas en virtud de mantenerse de pie. Para los fines de la investigación utilizaremos *venustas* como belleza y *firmitas* como estructuralmente firme.

14 “As we have seen, there is a sound principle behind that theory, the principle that the utility of a building is one of its essential properties, so that there will be no true understanding of a building that ignores its functional side” Roger Scruton. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton University Press. 2013.

El esencialismo es una teoría que propone la existencia de ciertos criterios necesarios y suficientes que deben estar presentes en cualquier objeto o acción para que pueda ser denominado como una obra de arte. De manera análoga una perspectiva *esencialista* en la arquitectura es la que postula que es posible una teoría que presente las condiciones necesarias y suficientes de la arquitectura, y a partir de estas condiciones se podrá evaluar si algo es un edificio o es arquitectura, y no sólo la arquitectura que hoy en día se origina, sino que al ser criterios esenciales es posible revisar toda construcción pasada, presente y futura.

Hasta ahora una forma de esta teoría es la que se ha expuesto a través de Vitruvio y Laugier, donde los criterios se reducen a tres. Sin embargo, como se mencionó anteriormente es posible pensar algunas variantes, las cuales afirman uno de los tres criterios como el verdaderamente esencial. A continuación, presentaremos brevemente cada una de estas variantes, y si bien la forma de la teoría se remonta por lo menos hasta Laugier es posible encontrar arquitectos y teóricos contemporáneos que siguen manteniendo esta postura.

Supongamos que se afirma que la parte *utilitas* es más fundamental que cualquier otro criterio, proponiendo así que la función o la utilidad que tiene una construcción es lo más importante. Hay que subrayar que no se niega que no existan los criterios de belleza o de integridad estructural, sino que éstos están en función de aquél. Al respecto Roger Scruton afirma lo siguiente “Existe un principio sólido detrás de esa teoría, el principio de que la utilidad de un edificio es una de sus propiedades esenciales, de modo que no habrá una verdadera comprensión de un edificio que ignore su lado funcional.”¹⁴

En otros términos, si queremos comprender un edificio y reconocer si es o no una obra arquitectónica se tiene que investigar sobre cuál es su finalidad, de qué manera cumple su propósito útil y cómo los demás aspectos se articulan a través de su función. Esta teoría de inmediato nos puede remitir al *funcionalismo* entendido no como un estilo, sino como una postura teórica que pone al centro la función, tanto para determinar su eficiencia estructural, como para la apariencia del edificio. La subordinación de lo formal y lo estructural a lo funcional dentro de la arquitectura se suele adscribir al artículo “El edificio de oficinas de gran altura desde una perspectiva artística” del arquitecto Louis Sullivan donde afirma que: “Es la ley imperante de todas las cosas orgánicas e inorgánicas, de todas las cosas físicas y metafísicas [...] que la forma siempre sigue a la función.”¹⁵ Es interesante que para poder afirmar esto, vuelve a recurrir a descripciones de la naturaleza, donde

“ya sea el enorme águila en su vuelo, o la flor abierta del manzano, el duro trabajo de la bestia de carga, el cisne alegre, el roble lleno de ranas, la corriente sinuosa a su pie, las nubes en el cielo, ente todo el sol, la forma sigue siempre a la función y esa es la ley”.¹⁶

De acuerdo a Sullivan, la forma que debe tener un edificio debe expresar la función para el cual fue concebido, de manera análoga como el ala de un ave tiene una forma específica para que pueda ser aerodinámica, es decir, para poder cumplir la función de volar. De la misma manera objetos artificiales como un avión realizan este propósito. Ahora bien, lo que nos puede resultar bello, agradable o placentero es una respuesta al observar y comprender cómo las formas están dispuestas de cierta manera

15 Louis H Sullivan. *El edificio de oficinas de gran altura desde una perspectiva artística*. Lippincott's Magazine. 1896. Publicado en español por Infolio nº 8. ISSN 2255-4564. Fecha de consulta: 11/10/2020 <http://www.infolio.es/articulos/sullivan/oficinas.pdf> p. 4.

16 *Idem*.

para cumplir su función. Un objeto bello es aquel que expresa la función que cumple cada una de sus partes.

El filósofo alemán Kant en su “Crítica del Juicio” parece afirmar una propuesta similar cuando menciona que:

“[La arquitectura] da una exhibición semejante a los conceptos de las cosas que no son posibles

más que por el arte, y cuya forma no tiene su principio en la naturaleza, sino en algún fin arbitrario, y no debe perder de vista tampoco la finalidad estética. En esta última especie de arte, el objeto de arte es destinado a un cierto uso al cual se hallan subordinadas las ideas estéticas como a su condición principal”¹⁷



17 „Die zweite ist die Kunst, Begriffe von Dingen, die nur durch Kunst möglich sind, und deren Form nicht die Natur, sondern einen willkürlichen Zweck zum Bestimmungsgrunde hat, zu dieser Absicht, doch auch zugleich ästhetisch-zweckmäßig, darzustellen. Bei der letzteren ist ein gewisser Gebrauch des künstlichen Gegenstandes die Hauptsache, worauf, als Bedingung, die ästhetischen Ideen eingeschränkt werden.“ Immanuel Kant. *Crítica del juicio*. 2a ed. Losada. Buenos Aires. 1968. §51. p.98

Como puede verse, para Kant el fundamento de la forma, la idea estética, de las obras arquitectónicas no es una respuesta al imitar de manera literal la naturaleza, sino al fin o uso que se le dará. La forma o finalidad estética es en última instancia producto de la función. Un aspecto interesante de esta postura es que le permite a Kant distinguir la arquitectura y la escultura, distinción que hace unas décadas se ha vuelto a plantear desde obras del Land Art, como la obra “City” de Michael Heizer, o las esculturas habitables de André Bloc.

De acuerdo al filósofo, la representación de la escultura siempre es lo que puede existir en la naturaleza, representan un cuerpo humano, un animal, una planta o incluso un fenómeno

de la naturaleza, como la gravedad. Pero los edificios no copian la forma de la naturaleza, sino que representan su utilidad.

Con lo que se ha expuesto surgen algunas preguntas respecto al *funcionalismo* como una teoría esencialista, a saber **¿Existe alguna arquitectura que no tenga alguna función específica?** ¿Qué sucede en el caso de los monumentos, pabellones o memoriales? E incluso podemos preguntar algo más importante ¿Qué estamos entendiendo por función o utilidad? ¿La función de las partes de un edificio es la misma que la función del conjunto? ¿Cuándo se dice que la forma sigue a la función nos referimos a las partes o al conjunto? ¿Cabe la posibilidad de que la función de las partes sea diferente a la del conjunto? Roger Scruton sugiere que un caso así es el del Centro Pompidou donde las tuberías tienen una función específica que es completamente diferente a la función del edificio que tiene como propósito ser un contenedor flexible. Una teoría *esencialista* que proponga a la función tiene que poder responder a estas preguntas.

4. Forma

Dejando de lado el *funcionalismo*, cabe la posibilidad de ir a las otras dos partes de la triada vitruviana; las cuales como veremos son difíciles de ser aceptadas como elementos esenciales. Respecto a la integridad estructural cabe mencionar que no ha tenido mucha popularidad para ser considerada como lo más fundamental de la arquitectura, pues si bien es una característica necesaria para una construcción, no parece ser suficiente. Una reconstrucción del argumento a favor de esta teoría es que una

construcción por el sólo hecho de contener un espacio donde se lleven a cabo actividades necesita poder estructurar sus partes de tal manera que no colapsen; sin importar para cual vaya ser el uso que se le dé. De hecho, tampoco importa la forma que tenga esa construcción, ya sea hecha a base de marcos y geometrías ortogonales, o bien un espacio de figuras no lineales hechas de curvas como las estructuras neumáticas. Lo importante es que puede estructurarse de manera íntegra, la forma del edificio en última instancia tendrá que responder a la necesidad de mantenerse en pie, y la función sólo se podrá realizar mientras no colapse. El edificio en su totalidad es la expresión del significado estructural de cada parte y de manera inversa el significado de las partes está en relación con un todo mayor.

Ahora bien, la objeción a plantear es simple, si bien es cierto que la integridad estructural es necesaria, hasta la fecha no hay ningún edificio que haya sido hecho para colapsar en cuanto sea finalizado¹⁸, este criterio no es suficiente para definir la arquitectura; existen otros tipos de productos humanos cumplen con este requisito y que no son considerados como obras arquitectónicas. Los ejemplos más inmediatos son los productos de la ingeniería, como puentes, túneles, etc., los cuales están determinados formalmente y funcionalmente por su estructura. A pesar de ello, cabe la posibilidad de que se argumente que en algún momento la distinción entre la ingeniería y la arquitectura no era tan clara, y de hecho eran una y la misma disciplina. Lo mismo sucede con las producciones de lo que hoy llamamos diseño industrial, como por ejemplo, el mobiliario. Sin embargo, existen casos donde también la integridad estructural es uno de sus principios fundamentales y que es extremadamente difícil e incluso absurdo que sean reconocidas

¹⁸ En el mundo del arte, sí existen obras que se autodestruyen, considérese la obra "Girl with balloon" de Banksy, la cual en el momento en que fue subastada y comprada se autodestruyó parcialmente por un mecanismo oculto en el marco. Hay que tener en mente que no se está refiriendo a lo temporal que sea una obra, como podría ser en el caso de la arquitectura efímera, sino que el edificio en sí mismo se conciba para colapsar.

como arquitectura, por ejemplo, la creación de pasteles, donde la relación y unión entre las capas es fundamental para poder mantenerse de pie. De esta manera, resulta complicado afirmar que la estructura es el elemento esencial.

Ahora bien, la parte que queda de la triada es la *venustas*, la cual a diferencia de la integridad estructural ha sido un criterio muy recurrente para dar cuenta de la arquitectura, pues a pesar de ser muy controversial y no contar con una definición sobre qué es lo bello es un criterio que incluso ha permitido plantear por qué se debe considerar la arquitectura como un arte. De manera concreta, la idea de esta postura es que un edificio que es bello es arquitectura.

Lo primero a lo que se debe de enfrentar alguien que defienda esta postura es la definición de lo bello, o de algunas otras categorías como placentero o lo agradable; dependiendo de cómo se defina *venustas*. Sin embargo, esto sólo nos arroja a un callejón sin salida en la que no sólo arquitectos, sino también teóricos del arte, artistas y filósofos han discutido por siglos. Para evitar ese problema, se necesita una comprensión amplia de las *venustas* que afirme que **en la arquitectura existen algunas formas y figuras que nos resultan agradables, placenteras o bellas, en el sentido en que las preferimos respecto a otras.** Al acotar la *venustas* de esta manera evitamos preguntarnos ¿Qué es la belleza? Y de manera puntual ¿qué es la belleza en la arquitectura? Y nos concentramos en cambio en **¿qué formas tiene una obra arquitectónica que la consideramos bella, agradable o placentera?** Como se puede ver, con ello uno se compromete a un *formalismo* donde lo importante son la configuración de líneas, elementos físicos, colores, etc., del edificio y no su función, ni su estructura; pues éstas tienen que trabajar

en virtud de lo que las formas expresan.

En la historia de la arquitectura esta teoría se ha expresado a través diferentes ideas que afirman la existencia de formas que en sí mismas tienen la cualidad de *venustas*. En una de las vertientes más antiguas, estas formas han sido aquellas que pertenecen a un dominio llamado lo *clásico*. El recurrir a ciertos estilos ya dados en la historia, los cuales se remontan a la antigüedad grecorromana, se pueden obtener edificios que cumplan con el criterio de la belleza. Autores del renacimiento como Alberti, Serlio y Palladio sostienen esta postura, sin embargo, resulta complicado saber por qué mantienen lo *clásico* como el conjunto de formas esenciales, y no otros periodos históricos, como el gótico, o de otras regiones no europeas. Pareciera ser que se trata de un elemento meramente arbitrario y subjetivo.

Ahora bien, en la teoría e historia de la arquitectura del último siglo, John Summerson reinterpreta la idea de la arquitectura clásica sin caer en lo arbitrario y subjetivo, a través de proponer que las formas clásicas son fundamentales debido a que ellas pueden ser analizadas como si se trataran de un sistema lingüístico, en otras palabras, si lo *clásico* puede ser el conjunto de formas esenciales es debido a su carácter lingüístico y no a una decisión subjetiva. El tema del significado en esta propuesta encuentra su terreno más natural, el del lenguaje.

A grandes rasgos la propuesta de Summerson plantea que la arquitectura clásica es un conjunto de significados, sin importar si son ejecutados o no en una obra¹⁹, que tienen como característica fundamental que pueden combinarse y relacionarse a partir de un conjunto de reglas (sintaxis) que de ser seguidas expresan ideas (semántica) y que son sensibles al con-

19 En este caso el edificio no necesita estar construido para poder contar como bello, los dibujos de Piranesi sobre el campo marte de la Antigua Roma resultan bellos arquitectónicamente hablando, aunque ni siquiera haya sido así la ciudad de Roma.

texto y a las limitaciones de su realización (pragmática). En este sentido, **Summerson afirma que la arquitectura es como un lenguaje, uno que somos capaces de hablar, de entender y de reconocer**, aunque aún no se hayan hecho explícitas las reglas del habla, tarea que él se propone llevar a cabo. Para ello, el teórico inglés analiza diferentes definiciones de lo que se entiende por lo clásico buscando si en alguna de ellas se presentan las reglas necesarias.

En primer lugar, afirma que un edificio clásico es aquel cuyos elementos decorativos proceden directa o indirectamente del vocabulario arquitectónico del mundo clásico. De esta manera cabría hacer un análisis histórico sobre cuáles son los rasgos formales del mundo antiguo y aplicarlos a los edificios actuales. No está de más resaltar que se está pensando en el mundo grecorromano, y con ello la alusión es estrictamente limitada a la tradición de la arquitectura europea, idea que debería levantar sospechas de sesgo teórico. Sin embargo, si se pasa por alto ese aspecto y nos quedamos exclusivamente con esa definición es muy claro que los problemas surgen de inmediato, pues siguiendo la analogía al repetir palabras del latín no hace que hablemos correctamente latín, aún no hay nada que nos haga entender su significado. Michel Graves en su Team Disney utiliza columnas de atlantes como en algunos templos antiguos, pero en lugar de ser una reminiscencia del mito de Atlante es una representación



20 John Summerson. *El lenguaje clásico de la arquitectura: de L.B. Alberti a Le Corbusier*. Traducido por Justo G. Beramendi et al. 2a edición ampliada. Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 2010. p. 10.

de los enanos de Blancanieves.

Bajo lo dicho, Summerson reconoce que “hay una uniformidad en ciertos edificios, los que llamamos clásicos, pero esto no nos dice sobre la *esencia* del clasicismo”²⁰. Es importante notar aquí el uso de la palabra “esencia”, pues la repetición de los elementos no es suficiente, se debe de encontrar qué hay en las formas arquitectónicas que las hace fundamentales para determinar lo arquitectónico. Por esta razón continúa el autor con una segunda definición, la cual es planteada a través de la relación entre las formas y la armonía que hay entre ellas. En la mayoría de interpretaciones clásicas la armonía está relacionada con una razón matemática, por ejemplo, la proporción aurea. Alberti titula el capítulo V del libro IX de su obra sobre la arquitectura en diez libros “La belleza de todos los edificios surge principalmente de tres cosas, a saber, el número, la figura y la colocación de las diferentes partes”. En él propone que la belleza y el ornamento no son en sí mismos bellos, sino es en la relación que las partes tienen con el todo que es bello, y esa relación es numérica y matemática. **La belleza expresa una relación armónica entre partes a partir de una razón.**

El que el criterio pueda ser demostrable matemáticamente hace que juzgar un edificio como bello, no sea algo que depende de un sujeto determinado culturalmente e históricamente para tener un gusto específico, sino que está basado en un fundamento objetivo. **La gramática de lo clásico es la articulación matemática de las formas y figuras.**²¹ Guyer afirma que Alberti define la belleza como *concinnitas* [...] un término que el mismo teórico del renacimiento acuña, y que remite a la idea de algo que no puede ser juzgado por un criterio variable y relativo, sino que está en determinado por una relación mate-

21 Es interesante que por algunos matemáticos, las pruebas y métodos que aplica la matemática y la lógica formal son caracterizadas como bellas, y no en un sentido figurado, sino en tanto que la simpleza de una prueba o un argumento puede producir un sentimiento similar al que se experimenta con algunas artes como la poesía.

mática.²² Lo clásico con sus órdenes, sus fachadas simétricas, así como sus proporciones áureas son ejemplos de esa arquitectura que expresa la belleza matemática de las relaciones entre las partes.

Al sostener esta teoría, los problemas empiezan a surgir de inmediato pues de ser el criterio matemático lo que determina que un edificio sea arquitectura, cabría eliminar gran parte de la arquitectura contemporánea como arquitectura, pues dichas construcciones no responden a los órdenes clásicos, ni en los elementos que tienen, ni incluso a las proporciones clásicas. La simetría que en la arquitectura clásica y el neoclasicismo del renacimiento encontramos no es un elemento predominante en

la arquitectura hoy en día. Un ejemplo destacable es el Museo de historia militar de Dresde en Alemania del Libeskind, el cual consiste en la intervención drástica de un volumen de acero que interrumpe y corta la simetría de un antiguo edificio de 1873 de estilo clásico.



Frente a lo mencionado, Summerson propondrá una tercera definición, al respecto nos dice “La arquitectura clásica solamente es identificable como tal cuando contiene alguna alusión, por ligera y marginal a los **órdenes antiguos**”²³. De manera inmediata la pregunta que surge es qué se está entendiendo por un orden, y al respecto nos dice que es la unidad de *columna* y *superestructura* de la columnata de un templo. Para Vitruvio existen tres órdenes el *jónico*, *dórico* y *corintio*, Alber-

22 “Alberti defines beauty, the third Vitruvian category, as *concinntas* [...] his own coinage that there is no point in translating, is not to be judged by variable and relative criteria, but is actually a mathematically determinate relationship.” Paul Guyer, op. cit. p. 35.

23 John Summerson, op. cit. p. 12

ti agrega el orden compuesto como la unión de lo jónico y lo corintio y Serlio canoniza los órdenes a partir de la relación de un coeficiente entre el diámetro y altura de las columnas. Una vez definido los órdenes, la pregunta que surge es ¿Por qué el orden es relevante para la definición de la arquitectura clásica? La tesis de Summerson es que los órdenes son importantes porque son los elementos del lenguaje arquitectónico, los órdenes de las columnas es el vocabulario de lo clásico, sus relaciones formales son la gramática y de esta manera tienen un significado específico. Por ejemplo, lo dórico se ha establecido como una expresión y arquetipo de la fuerza, por lo cual se encuentran en templos que hacen alusión a esa virtud. A través de este vocabulario, de su gramática y de su capacidad expresiva, las formas pueden comunicar ideas, de la misma manera que un lenguaje. Para resumir hasta este punto, si se elimina como parte esencial la funcionalidad de un edificio y su integridad estructural, y sólo se mantiene las formas y figuras de la arquitectura, entonces tenemos que tomar partido por un conjunto que sean tomadas como fundamentales. En el caso que se expuso será lo clásico lo esencial, sin embargo, no hay nada que limite la preferencia por algún otro momento histórico de la arquitectura, a menos que proponamos que existe una relación absolutamente necesaria y suficiente, como la matemática que vaya más allá de una preferencia. Sin embargo, si esto es el caso, entonces excluiríamos una gran parte de lo que hoy en día asumimos como arquitectura. Otra manera sería encontrar algo en las figuras y formas arquitectónicas que no se limite a un periodo histórico, en el caso de Summerson se propone que sea el carácter lingüístico de las formas arquitectónicas. De igual manera que un lenguaje es posible encontrar un vocabulario, una gramática e incluso

una semántica. Summerson presenta estas características en la arquitectura clásica, e incluso sugiere que estas características pueden abarcarse hasta la arquitectura moderna. Autores como Bruno Zevi en la década de los 70's, tomará como guía y ejemplo el libro de Summerson, para explorar el sistema de signos que conforman la arquitectura moderna.²⁴ Y casi como una respuesta a Zevi, Charles Jencks a finales de dicha década hará algo similar con la arquitectura que está surgiendo como respuesta a la modernidad arquitectónica, a saber, la arquitectura posmoderna.²⁵

5. Conclusiones

Como se desarrolló a lo largo de esta primera sección, una posible respuesta a aquello que hace un edificio sea arquitectura puede ser dada en términos de condiciones necesarias y suficientes. Para ello, una gran parte de la tradición de la teoría de la arquitectura ha recurrido a la definición que desde Vitruvio y Laugier ha interpretado y presentado a través de un relato de un arquetipo histórico que expresa tres condiciones, *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. Si se quiere mantener los tres como criterios esenciales para que una construcción pueda ser tomada como arquitectura, entonces tenemos que explicar cómo es que se relacionan entre ellos. Otras variantes toman uno de los tres criterios como fundamental respecto a los otros dos. Esta postura tiene un símil en la estética y filosofía del arte denominada *esencialismo*. Por esa razón se ha propuesto la existencia de un *esencialismo* en la arquitectura. Como hemos visto adoptar cualquier criterio como necesario y suficiente tiene proble-

²⁴ Bruno Zevi. *El lenguaje moderno de la arquitectura: Guía al código anti-clásico. Arquitectura e Historiografía*. Poseidón. Barcelona. 1978.

²⁵ Charles Jencks. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Gustavo Gili. Barcelona. 1978.

mas a resolver. De hecho, en la arquitectura han existido otras propuestas diferentes a la tríada de Vitruvio, el mismo Bruno Zevi propone como esencial la noción de espacio, y hoy en día podrían existir posturas que afirman que lo esencial es la sostenibilidad, etc. La lista de candidatos es bastante grande y la intención no es exponer todos, sino señalar que de hecho la arquitectura no se puede definir en términos de condiciones necesarias y suficientes.

La razón de esta imposibilidad ya se ha planteado observando los problemas a los que se compromete una teoría de la arquitectura cuando se afirma que una de las partes de la triada de Vitruvio es más esencial que las otras, sin embargo, existe otra manera aún más general y abstracta que parece cancelar toda vía e intento por sustentar un *esencialismo*. Esta manera es la que la teórica de arquitectura Capdevila-Werning en su libro *Goodman for Architects* presenta y que lo atribuye a la misma forma de ser de la arquitectura. A continuación, presentamos sus argumentos:

1. Diversidad de los tipos de arquitectura que existe.



Al ser la arquitectura una actividad presente en toda la humanidad existe una infinidad de construcciones con características completamente diferentes por lo cual una única definición de qué es arquitectura parece imposible, pues tendría que tener condiciones lo

suficientemente amplias para poder abarcar los dólmenes de la antigüedad hasta la filarmónica de Szczecin del estudio Barozzi Veiga; pero al mismo tiempo lo suficientemente estrecha para que el almacén más cercano de Walmart no lo sea.

Por otro lado, la historia de la arquitectura nos da muchos ejemplos de edificios que desafían las posturas anteriores, es decir, si la arquitectura proponía como su criterio la función como lo esencial; en poco tiempo, se desafía dicha idea demostrando que otros aspectos son importantes para determinar la forma del edificio, y la función es sólo uno de ellos, pero no el más importante.

2. Dinamismo en el concepto de arquitectura.

Al establecer condiciones necesarias y suficientes se establece un parámetro para evaluar toda construcción, no sólo la pasada y la presente, sino también la futura. De manera que **el concepto de arquitectura se vuelve estático**. Remei lo caracteriza de la siguiente manera: “La definición esencialista de la arquitectura no explica cómo uno y el mismo edificio puede ser una obra arquitectónica bajo ciertas circunstancias y no otras.”²⁶ Lo que en el pasado pudo considerarse una construcción como una casa particular sin otro fin que el de ser habitada por alguien, hoy en día puede considerarse como arquitectura con un valor histórico y social específico. De manera inversa puede ser el caso que lo que se consideraba arquitectura en el pasado hoy en día ya no, por ejemplo, muchos de los edificios en ciudades como Nueva York o Chicago eran considerados por su innovación y altura importantes obras arquitectónicas, con el paso del tiempo muchos edificios han superado esas características y dejado en el olvido a aquellos. Si existieran condiciones ne-

26 “the essentialist definition of architecture does not explain how one and the same building can be a work of architecture under certain circumstances and nor under others” Remei Capdevila-Werning. Goodman for Architects. Routledge. 2013. p. 11

cesarias y suficientes no podrían explicarse esos cambios. **El significado de la arquitectura es algo dinámico.**

Una posible respuesta, no sólo desde el *esencialismo*, sino de cualquier definición de la arquitectura tiene que dar cuenta de estos problemas, pero ellos mismos desafían el modo de ser de la arquitectura. Ahora bien, ante estas objeciones cabe la posibilidad de que la manera en la que se ha dirigido la pregunta sea lo que debe de ser cambiado, es decir, hasta ahora querer dar cuenta de la diferencia entre una construcción cualquiera y aquella que denominamos arquitectura se establece en términos de las propias obras, es decir, hay que ver si hay algo en los edificios, ya sea en su función, sus formas o su estructura que haga que tengan un significado particular. Sin embargo, podría ser el caso que se esté analizando de manera incorrecta, pues cabe la posibilidad de que el significado radique en el sujeto que crea la arquitectura, no en el objeto en sí mismo. Este será el tema de nuestro siguiente capítulo.

Intenciones e interpretaciones en la arquitectura.

1. Sujeto y arquitectura.

En el capítulo anterior se presentó la teoría *esencialista* de la arquitectura, según la cual existen algunos edificios que cumplen con una o varias características específicas que, a modo de esencias, los hacen tener el estatuto de arquitectura. Para poder dar cuenta de ellas, se recurrió al origen de la arquitectura, un estado de pureza donde es posible observar las condiciones necesarias y suficientes que debe de cumplir cualquier obra arquitectónica. La forma de este relato es narrada por Vitruvio a través de la idea de la cabaña primitiva, y fue interpretado por Laugier como una demostración de la verdadera esencia de la arquitectura. De acuerdo al arquitecto francés las esencias coinciden con la famosa triada de Vitruvio, a saber: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*.

Una vez presentada esta postura se abrió una amplia discusión sobre la posibilidad de que cada una de las partes de la tríada fuera más fundamental que las otras dos, sin embargo, lejos de explicar cuál el significado en la arquitectura nos com-

prometen con por lo menos las siguientes dificultades: a) Se omite o se deja fuera una gran parte de la diversidad que caracteriza la arquitectura, y b) se niega el dinamismo en el concepto de arquitectura. Si bien estos problemas van a adquirir una forma particular en cada una de las posturas; en realidad **lo que exhiben es la dificultad de que la arquitectura sea reducida a una serie de condiciones o esencias necesarias, suficientes e invariables**; con las que debemos ser capaces de evaluar la totalidad de edificios para determinar si es o no arquitectura. En otras palabras, lo que falla en esta concepción es que parece dejar de lado lo abierto, plural y variable que es la arquitectura.

Ante dicha conclusión, lo que se propone a continuación es cambiar el enfoque en el cual se han planteado las respuestas. Hasta ahora lo que se buscan son condiciones, características o la presencia de una esencia a través de las cuales un edificio *x* es arquitectura. Con ello el análisis se estableció en aquello que debe de poseer el edificio, sin tomar en cuenta que la arquitectura se desarrolla en una relación entre dos polos, el edificio y un sujeto que lo juzga como arquitectura. En este sentido, se explorará esta nueva teoría que deja de lado el *esencialismo* y que vuelca su mirada hacia la determinación de los propios sujetos involucrados en la arquitectura, ya sea en su forma de creadores de arquitectura o bien como habitantes. **La idea es que el significado de la arquitectura no puede ser algo dado en los objetos, sino algo que el sujeto pone y que transforma cómo concebimos un edificio. Se abandona la idea de una definición para dar paso a la interpretación.**

La ventaja de esta nueva teoría es que parece rescata el carácter abierto de la arquitectura, pues al no depender el criterio de evaluación en lo que sea el edificio en sí mismo, sino

en un sujeto, éste podría ser capaz de rectificar sus criterios a partir de nuevos conocimientos, valores o concepciones, reconociendo así arquitectura que en el pasado no lo era o viceversa. A continuación, expondremos cada uno de los actores involucrados en la arquitectura, arquitectos y habitantes, para buscar en ellos de qué manera determinan el que un edificio sea arquitectura.

A modo de advertencia es conveniente señalar que se está hablando de un sujeto en sentido abstracto, no de un individuo en particular. De hecho, como se verá en las distintas secciones en las que se estructura la investigación, en gran medida cuando se habla del sujeto en arquitectura se trata de un conjunto de individuos que representan una actividad o un contexto cultural y social. A lo largo de toda la historia la arquitectura ha sido una actividad colectiva donde un gran número de personas están involucrados en la construcción y diseño de edificios, si bien algunos arquitectos han pasado a la historia como si se trataran de un artista-genio, en su mayoría ellos son la representación de un grupo que está detrás de ello. De manera similar, cuando se dice que alguien experimenta un edificio, este alguien puede ser cualquier sujeto capaz de tener una experiencia con la arquitectura y compartirla con otros con cualidades semejantes, por ejemplo, ser del mismo país, tener una edad cercana o compartir algunas creencias sociales, tradiciones o costumbres.

2. Del constructor al arquitecto.

Podría parecer casi tautológico pero la respuesta más inmediata

27 De acuerdo a Saul Fisher la afirmación es atribuida al arquitecto inglés Cedric. Véase: Saul Fisher. Philosophy of Architecture, en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Winter 2016. Metaphysics Research Lab, Stanford University. 2016. <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/architecture/>>.

28 Para una aproximación sobre la conformación de la figura del arquitecto, su separación de la ingeniería y su relación con las academias europeas, véase: Leonardo Benevolo. *Historia de La Arquitectura Moderna*. Traducido por Juan Díaz de Atauri et al. Barcelona. 1999., pp. 25-27.

si se quiere saber si un edificio es arquitectura es si éste fue hecho, concebido o diseñado, por un arquitecto o un grupo de ellos. **Arquitectura es simplemente lo que hacen los arquitectos.**²⁷ Bajo esta idea la arquitectura se define en términos de la disciplina y de los actores involucrados en ella, y no en las características, propiedades o condiciones de los objetos arquitectónicos. La determinación de un edificio en arquitectura es ser el producto de ciertas actividades que convencionalmente son asociadas a la práctica arquitectónica, y que incluso pueden constatarse a través de miles de arquitectos a lo largo de toda la historia y en todas partes del mundo.

De manera inmediata podría surgir la sospecha de que esta postura no es consistente, pues la idea del arquitecto como hoy en día lo entendemos, como un agente profesional certificado para diseñar un edificio, no ha estado presente en toda la historia. De hecho, la figura del arquitecto es una noción que aparece dentro de las Academias francesas de 1671 y que es deudora de la idea de preservar y continuar el conocimiento de la arquitectura clásica grecorromana.²⁸ Sin embargo, parece que si se piensa en las actividades asociadas a la arquitectura, a la construcción y al conocimiento de una edificación, sí es posible pensar en la figura de uno o varios arquitectos en las construcciones de los grandes templos antiguos, no sólo en los occidentales, sino también en otras regiones del mundo. Katzman en su “Introducción a la arquitectura del siglo XIX en México” afirma que, si bien en la historia se han construido casas realizadas por los mismos habitantes, a veces existe la figura de alguien que posee una mayor experiencia que puede supervisar o proponer cómo debe ser el edificio en cuestión. Al respecto afirma:

“cuando se necesitaron templos y palacios surgió la necesidad de que las construcciones fueran dirigidas por gente con mayor cultura, ingeniosa, no analfabeta, capaz de diseñar, de tratar con sacerdotes, reyes y demás promotores, además de saber contabilizar y organizar, innovar formas o sistemas de construcción, lograr cubrir espacios grandes, dirigir y supervisar a sus ayudantes e indirectamente a cientos de trabajadores y, tal vez, fomentar la enseñanza en grupo para obtener gente con la preparación requerida en un lapso menor”.²⁹

De acuerdo a la caracterización de Katzman el origen del arquitecto es una cuestión de escala, pero **lo que aporta y diferencia a un constructor de un arquitecto es el conocimiento variado en diversas disciplinas aplicadas al diseño y construcción de un edificio**. Ya en la obra de Vitruvio se encuentra la idea de que el arquitecto debe de ser versado en diferentes conocimientos, incluso en algunos que no se relacionan de manera directa con la arquitectura, como la literatura, la filosofía, la música e incluso de la medicina.³⁰

Bajo esta concepción, el arquitecto debe de ser capaz de aplicar un conocimiento teórico para realizar la práctica de coordinar, diseñar y construir un edificio. En otras palabras, los arquitectos y arquitectas son aquellas que unen la teoría a la práctica con la finalidad de producir un edificio. Así, un maestro de la edad media podría ser considerado bajo la noción del arquitecto, sin que haya necesidad de que tenga ese título, pues es alguien que dispone sus conocimientos para el edificio a construir. De igual manera, aquellos que estuvieron a cargo en las décadas que duró la construcción las pirámides de Giza también son considerados arquitectos, pues para levantar una obra de esas proporciones debieron de haber existido grupos

29 Israel Katzman. *Introducción a la arquitectura del siglo XIX en México*. Ciudad de México. 2016., p. 124

30 Marco Vitruvio, *op. cit.*, pp. 25-32

de personas con un alto grado de conocimiento para su edificación.

Es interesante que para esta teoría no es necesario que conozcamos la vida y obra del arquitecto en cuestión, pues basta con el presupuesto de que debieron existir arquitectos involucrados para poder construir cierto edificio. Este último aspecto es una gran ventaja pues existen muchos edificios y obras de los que no se sabe quiénes son los arquitectos, pero no por ello dejamos de considerarlas arquitectura.

Ahora bien, si la arquitectura es lo que hacen los arquitectos y se define al arquitecto a través de una práctica respaldada por un conocimiento, caben dos preguntas **¿Existe un acuerdo sobre cuales deben de ser los conocimientos que posea un arquitecto? Y ¿Todas las producciones de los arquitectos son necesariamente arquitectura?** Respecto a la primera pregunta, la respuesta es negativa pues dependiendo el contexto histórico y geográfico, en algunos momentos será más importante ciertos conocimientos frente a otros, ya sea por los avances tecnológicos, los problemas sociales presentados, o incluso un tema económico. Por ejemplo, hoy en día existe una tendencia por un conocimiento especializado en temas de sustentabilidad y utilización responsable de recursos, mientras que en el pasado no era algo relevante.

En cuanto a la segunda pregunta, la respuesta es mucho más compleja pues por lo menos en la vida cotidiana no se asume que todos los edificios concebidos o diseñados por arquitectos sean necesariamente arquitectura, de hecho, en muy pocas ocasiones sucede esto. Sin importar cuáles sean los conocimientos que el arquitecto posee, ni la escala de la obra, hay edificios de renombrados arquitectos que simplemente no son considera-

dos arquitectura. En este sentido ¿Qué hay en algunos edificios de arquitectos que se diferencia de los otros? Por supuesto que la respuesta no puede plantearse en términos del objeto, de las características de los edificios, pues eso nos lleva a los problemas ya planteados en el primer capítulo, sino en el propio arquitecto. La salida que se planteará será recurrir a la idea de que el arquitecto plasma en la obra un significado específico que debe de poder interpretar el sujeto que lo experimente. De nueva cuenta esta teoría es análoga a una postura en filosofía del arte que recibe el nombre de *intencionalismo*. A continuación, se presentará en qué consiste.

3. Intencionalismo arquitectónico.

El *intencionalismo* es una teoría de la filosofía del arte que afirma que un objeto es una obra de arte si éste ha sido producido para realizar una idea en específico propuesta por un sujeto. Por ejemplo, en 1964 Andy Warhol presentó en una galería de Nueva York una serie de cajas que, en apariencia eran exactamente iguales a las cajas de empaques comerciales de productos para la limpieza, que se podían comprar en cualquier supermercado. En las cajas presentadas no había ninguna característica que nos dijera que era diferente a la del supermercado, sin embargo, las que se expusieron son arte, mientras



que las del supermercado no. Para el *intencionalismo*, la diferencia no está en el objeto, las cajas presentadas por Warhol sólo son diferentes en tanto fueron concebidas por el artista con la intención de crear una obra de arte que exprese una idea, por ejemplo, provocar la reflexión de que cualquier cosa puede ser arte. La caja que se ve en el supermercado no se crea bajo esa intención, sino sólo la de ser un objeto útil para guardar y transportar cosas.

Llevando esta teoría a la arquitectura, se dice que **un edificio puede ser considerado como obra arquitectónica en tanto existe una relación entre el edificio y el creador, donde aquel tiene un significado determinado en virtud de las intenciones del arquitecto.** Por más que se analice el edificio y sus características no será posible encontrar la diferencia, sino hay que fijarse en lo que el arquitecto ha querido plasmar. Ahora bien, el arquitecto no sólo es aquel que dispone ciertos conocimientos, sino que a partir de ellos es capaz de proponer un significado específico que posteriormente expresa la obra.³¹

Es muy común que cuando un arquitecto habla de su propio edificio utilice frases como “La intención fue crear un espacio que *x*” o “se buscó que el edificio expresara la idea (valor, sentimiento, etc.) de *x*”. En ellas se busca expresar la idea que trata de comunicar la obra. No importa si la idea es simple o muy compleja, o si es meramente formal o busca expresar valores históricos o sociales; lo relevante es la relación entre el edificio y esa intención. Si la intención se logra comunicar de manera exitosa al edificio, entonces puede ser un candidato a considerarse arquitectura.

El arquitecto y teórico Norberg-Schulz titula uno de sus más importantes libros *Intenciones en arquitectura*, el cual ha

31 La manera en la que se presenta el *intencionalismo* está basada en la que Remei Capdevila-Werning propone y que a su vez remite a los filósofos del arte Iseminger y Kieran. Por lo que la argumentación que se presenta está basada en la de la teórica de la arquitectura, véase: Remei Capdevila-Werning, *op. cit.*, pp. 14-19

pasado en la historia como un texto básico para la formación de arquitectos en todo el mundo. Y si bien no presenta una definición clara de a qué se refiere con la noción de *intención*, sí se puede plantear que la propuesta es afirmar que el objeto arquitectónico tiene que ser visto desde una totalidad que abarca diferentes dimensiones, a saber, la pragmática, la semántica, la formal y lo técnico. En la articulación que el arquitecto realiza de todos ellos es donde la intención se configura. En otros términos, la arquitectura es aquel edificio donde el arquitecto ha podido realizar de manera más sistemática la convención de todas esas dimensiones.

“Tenemos que recalcar, por lo tanto, que una estructura arquitectónica no sólo consiste en una edición de dimensiones principales articuladas, sino también en la coordinación de dichas dimensiones. [...] por lo tanto, cuando analizamos una buena obra de arquitectura, los resultados de las diversas investigaciones preliminares se recogen inalterados en la definición final de la estructura arquitectónica. Si, en cambio, gran parte de estas investigaciones preliminares se debilita al resumir los resultados, queda expresada una falta de correlación entre las dimensiones.”³²

Como puede verse, la **teoría de Norberg-Schulz resulta de la relación entre el análisis de las distintas dimensiones que el arquitecto realiza y que están en juego en la conformación de las intenciones**. Por lo que se puede decir que su teoría es bastante robusta pues escapa a un problema que se podría plantear desde las primeras premisas del *intencionalismo*, a saber, que la intención esté basada en una idea arbitraria y contingente que se le presenta al arquitecto. Con ello se evita que una

32 Christian Norberg-Schulz. *Intenciones en arquitectura*. Traducido por Jorge Sainz et al. 2a ed. Gustavo Gili. Barcelona. 1998.

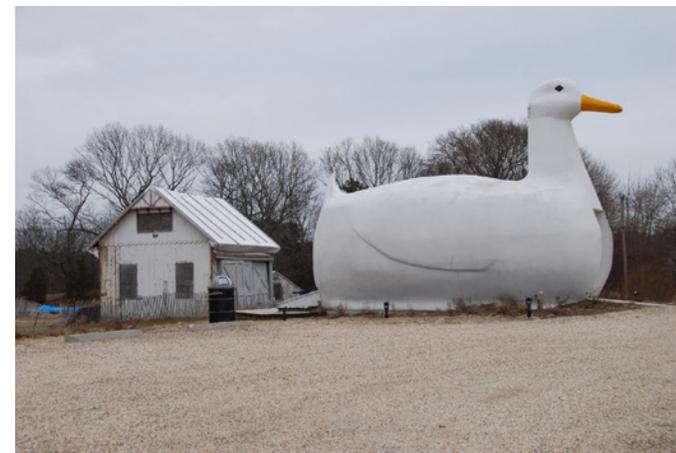
33 Dennis Scott Brown et al. *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Traducido por Justo G. Beramendi. Tercera edición. Gustavo Gili. Barcelona. 2016.

obra arquitectónica dependa de la voluntad de un arquitecto. Por ejemplo, si un arquitecto quiere que su obra exprese el significado de libertad y para ello construye un edificio que tenga una forma de ave, no sería una obra arquitectónica. O en uno de los ejemplos más populares en la arquitectura, el edificio Pato que Dennis Scott, Venturi y Izenour analizan en el libro *Learning from Las Vegas*³³ no es arquitectura, a pesar de expresar y representar una idea. Puesto que de manera arbitraria ha asociado un significado a la forma; ignorando la complejidad de dimensiones que están involucradas en la arquitectura. En pocas palabras, lo que Schulz está proponiendo es que no todas las intenciones son válidas, sino sólo aquellas que abarcan la complejidad de la obra arquitectónica.

Ahora bien, el *intencionalismo* presenta por lo menos cuatro importantes problemas: el primero es la falta de conocimiento que existe sobre las intenciones, el segundo apela a la posibilidad de que exista un elemento además de la intención, el tercero es la existencia de intenciones no realizadas. Y finalmente la implicación de que debe de existir una interpretación única, la cual parece ser falsa. A continuación, explicamos

brevemente en qué consiste cada una de ellas:

- a) Si las intenciones son determinantes para que un edificio sea arquitectura entonces deberíamos conocer o por lo menos ser capaces de reconstruir las intenciones del arquitecto o del gru-



po de arquitectos de dicho edificio. Sin embargo, como un sinnúmero de casos históricos confirma, no es posible conocer las intenciones del artista o las intenciones que existieron cuando se creó la obra. Por ejemplo, como sucede con los edificios anónimos o aquellos que es imposible por ser muy antiguos de saber para qué fueron construidos.³⁴ La mezquita de Samarra construida entre el año 848 y 852, se caracteriza por su minarete en espiral, el cual remite a los zigurats de Babilonia, sin embargo, no se sabe con exactitud qué representa dicha forma.

b) Un edificio puede ser arquitectura en un momento de su existencia posterior al de su creación y que surja de resultados que no tienen nada que ver con las intenciones del arquitecto, independientemente de que sean conocidas o no. En este sentido, puede ser que las intenciones no sean relevantes, pues su significado depende de algo más. Existen diversos ejemplos, entre ellos se encuentran edificios que han adquirido significado por lo que representan para cierta sociedad, ya sea por su relación con acontecimientos históricos o sociales y que no tienen ningún vínculo con la intención original del arquitecto.

c) Otro problema interesante que se presenta en el *intencionalismo* es que no toda la arquitectura parece ejemplificar las intenciones del arquitecto, a esto se denomina intenciones no realizadas. La idea general es que las intenciones de los y las arquitectas no siempre

34 Una amplia exposición de este tipo de arquitectura la encontramos en Bernard Rudofsky. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. Albuquerque. 1987.



se concretan en la obra, la expectativa y lo que realmente se lleva a cabo no coinciden. Remei Capdevila nos sugiere el siguiente ejemplo: en 1996, los arquitectos David Rinehart y John MacAllister recibieron el encargo de la ampliación del Salk Institute de Louis Kahn, para ello la

intención fue lograr la homogeneidad entre lo viejo y las nuevas partes del complejo. Sin embargo y a pesar de que hicieron un análisis exhaustivo, la intención parece no haberse concretado pues no sólo no lograron el vínculo con lo viejo, sino que incluso existe una polémica sobre la posibilidad de que lo diseñado por Kahn se ve afectado en un sentido negativo³⁵. Otros ejemplos pueden derivar de todos los casos donde un arquitecto nos cuenta todas aquellas intenciones y por más que veamos, recorramos o estudiemos la obra no se encuentran en el edificio.

d) Finalmente, uno de los grandes problemas del *intencionalismo* es que si la determinación de que un edificio sea arquitectura descansa en las intenciones que lo originaron y configuran, entonces sólo puede existir una interpretación válida, a saber, la que se apegue más a la intención original. Las personas que hagan uso de la arquitectura sólo deben de dejar que se manifiesten las intenciones del arquitecto y estar atentas para recibir.

35 Cfr. Paul Goldberger. *ARCHITECTURE VIEW; Imitation That Doesn't Flatter*. The New York Times, 28 de abril. 1996, Arts sección. <<https://www.nytimes.com/1996/04/28/arts/architecture-view-imitation-that-doesn-t-flatter.html>>. Consultado el 11 de diciembre de 2021.

De esta manera, el sujeto que experimenta la arquitectura se convierte en un sujeto pasivo incapaz de producir una interpretación correcta al margen de lo que el arquitecto buscó plasmar. Sin embargo, cabe la posibilidad de que el habitador también sea capaz de construir un significado que determina la arquitectura. Esta sospecha abre la posibilidad de que exista otra vía y fuente del significado que no sea exclusivamente el del creador de la obra.

4. Institucionalismo arquitectónico

Antes de pasar al habitador es importante mencionar que es posible plantear una tercera propuesta que afirma que un edificio es arquitectura en tanto es un producto de ciertos procedimientos institucionales dentro de lo que podemos denominar el “mundo de la arquitectura”. Una vez más esta teoría está inspirada en las teorías institucionales del arte, principalmente propuesta por George Dickie³⁶ la cual plantea que una obra de arte es un objeto al que una persona actuando en cierta representación de una institución del mundo del arte confiere el estatus de candidato para su apreciación. Ahora bien, por mundo de arte se hace referencia a una institución social gobernada por reglas y procedimientos.

Llevando esta idea a la arquitectura, la hipótesis es que existe un mundo institucional que podría estar encarnado por críticos de arquitectura, teóricos, publicaciones y publicidad acreditada, centros de difusión como galerías o museos e inclusive la propia academia donde se forman los arquitectos. Todos

36 George Dickie. *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*, vol. 57. Oxford University Press. 1997., p 82-93.



ellos en conjunto generan las condiciones para determinar que un edificio es arquitectura. Por ejemplo, en 1955 el MOMA presentó la primera exposición del mundo dedicada a la arquitectura latinoamericana, la cual exponía una muestra fotográfica que ponía los edificios y ciudades

de Latinoamérica en la mirada de la arquitectura internacional, con lo cual consolidó un grupo de arquitectos que pasarían a la historia como los arquitectos modernos de Latinoamérica, entre ellos se encontraban Mario Pani, Carlos Lazo y Luis Barragán.

A manera de aclaración es importante que se diga que no es el arquitecto quien determina el estatus de la arquitectura con sus intenciones, sino que de acuerdo a la definición planteada ellos sólo pueden hacer que sus edificios sean candidatos a la apreciación, esto es, a través del cumplimiento de ciertas reglas pueden hacer visibles sus creaciones para el mundo de la arquitectura, el cual es el único que puede conferirle el valor de arquitectura. Una de las ventajas de esta teoría es que, en primer lugar, el estatus de valor arquitectónico no descansa en lo que las propiedades y características del edificio, puesto que se da un papel al contexto social donde se originan. Si bien es un contexto reducido, se rescata la dimensión social, las instituciones e incluso el propio mercado como factores que determinan la arquitectura. Además de que permite dar cuenta de problemas como lo plural y dinámico de la arquitectura. Diversas

obras con un grado alto de diferencia pueden ser acreditadas como obras arquitectónicas.

Ahora bien, esta teoría también presenta fuertes problemas, principalmente por la falta de claridad sobre quiénes y cuáles son las reglas del mundo de la arquitectura. Por ejemplo, pensemos que mientras más sea visible en publicaciones un edificio es más probable que sea aceptado por el mundo de la arquitectura. Sin embargo, el que sea publicado puede depender de reglas tan contingentes como la selección mediante el uso de ciertos elementos y formas en la arquitectura, usando estos elementos un edificio tiene mayores oportunidades de ser más publicado. O incluso puede ser que por el renombre de un arquitecto se dé a conocer un edificio y sea aceptado por el mundo de la arquitectura sin que realmente sea una obra arquitectónica. Por otro lado, es innegable que pueden existir instituciones que acrediten cierto tipo de arquitectura, sólo por el gusto y preferencia de aquellos que dirijan la institución, o bien puede ser el caso que se apoyen ciertos edificios en tanto promueven ciertas ideas en específico. Ideas que pueden ser por afinidad política, como el caso del Giuseppe Terragni. En otras palabras, la falta de claridad sobre cuáles son las reglas puede derivar en un sesgo de subjetividad, contingencia e imparcialidad para la evaluación de un edificio y de su significado.

Un ejemplo es el del caso de la casa E-1027 construida entre 1926 y 1929 en Roquebrune Cap Martin,



Francia por la arquitecta Eileen Gray. Esta obra a pesar de ser una arquitectura propia de lo que hoy en día se identifica como arquitectura moderna, no fue considerada como tal. Esto fue así debido a que el mundo de la arquitectura, específicamente Le Corbusier, no quiso reconocer esta obra. De hecho,

el propio Le Corbusier atentó contra esta obra al pintarla con murales contra la voluntad de Eileen Gray. Hoy en día la obra ha sido revalorizada e incluso rescatada de su abandono, sin embargo, por la voluntad subjetiva del mundo de la arquitectura no fue considerada una obra arquitectónica.

Otro contraargumento que se puede plantear apela a la sospecha de que existe arquitectura fuera del mundo de la arquitectura. Es decir, la existencia de edificios que son obras de arquitectura para las personas comunes pero que nunca han sido acreditadas por el mundo del arte y que incluso son desconocidas para éste. La arquitectura vernácula funciona como un buen ejemplo para este aspecto, pues algunos son edificios con un significado muy arraigado para ciertas sociedades y de las cuales ni se conoce un arquitecto, y tampoco son consideradas por las instituciones arquitectónicas.

5. El habitador.

El arquitecto Peter Zumthor comienza su serie de charlas que conforman el libro *Atmósferas* afirmando que: “Para mi la realidad arquitectónica sólo puede tratarse de que un edificio me conmueva o no [...] Entro a un edificio, veo un espacio y percibo una atmósfera, y en décimas de segundo, tengo una sensación de lo que es. La atmósfera habla a una sensibilidad emocional”.³⁷ Conmoverse, percibir y sentir son capacidades que experimentan los seres humanos, pero no en tanto sujetos pasivos que ven un edificio, sino en tanto lo viven. El ver ciertas formas en un edificio, o reconocer sus proporciones y simetrías bajo las que se organiza nos puede provocar un agrado, incluso un placer. Sin embargo, lo que señala Zumthor va más allá de eso, lo que denomina realidad arquitectónica, y que puede interpretarse como aquello que hace que la arquitectura sea lo que es, es la capacidad para provocar algo en el sujeto en tanto éste habita el edificio.

El término de “habitar” es sumamente complejo, en palabras de Pallasmaa “El habitar se entiende habitualmente en relación con el espacio, como una forma de domesticar o controlar el espacio.”³⁸ Domesticar algo no sólo es acostumbrar o controlar para que conviva con lo humano, como tal vez sucedió cuando se pasó del refugio natural hacia la construcción; sino también es apropiárselo. **El espacio no sólo recibe el orden para lo humano, sino que también es significado, es decir se le da un nombre y una actividad que se realizará dentro de él.** Considérese cuando se empieza a habitar una casa y se asigna en una habitación el dormitorio, a otra la cocina y a otra el baño. Los tres lugares no sólo tienen una medida y unas condiciones específicas para la habitabilidad, sino también se le vinculan una serie de significados que hacen que también pueda

37 Peter Zumthor. *Atmósferas: entornos arquitectónicos - las cosas a mi alrededor*. G. Gili. 2006., p. 6

38 Juhani Pallasmaa. *Habitar*. Gustavo Gili. 2016., p. 9.

39 *Idem*.

40 Juhani Pallasmaa. *Los Ojos de la Piel: La Arquitectura Y Los Sentidos*. Edit Gustavo Gili. 2014. a., p. 13.

41 *Idem*.

ser habitado. Ahora bien, para Pallasmaa el habitar no se reduce a lo espacial también implica una dimensión temporal. Al respecto menciona: “también necesitamos domesticar el tiempo, reducir de escala la eternidad para hacerla comprensible”³⁹ Ahora bien, cabe preguntar ¿En qué sentido el habitar puede marcar la diferencia entre un edificio y una obra arquitectónica? Como se mencionó el habitar toma distancia de lo meramente visual, Pallasmaa en este sentido afirma que, “en lugar de crear meros objetos de seducción visual, la arquitectura relaciona, media y proyecta significados.”⁴⁰ En este sentido, podríamos decir que los edificios frente a la arquitectura son aquellos que no presentan algún significado, esto no contradice con que incluso nos pueden parecer atractivos ante lo visual. También podemos inferir de que los significados de la arquitectura no se reducen a lo que vemos, **sino que hay experimentar el espacio con todo nuestro cuerpo, nuestras emociones y nuestra sensibilidad.** “La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales. De hecho, esta es la gran función de todo arte significativo [...] Yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su atmósfera.”⁴¹

A partir de lo dicho, el sujeto que habita el espacio es un ser que se caracteriza por tener un cuerpo y con él relaciona todo lo que hay a su alrededor consigo mismo. Gran parte del proyecto de Pallasmaa en sus diversos libros va encaminado a este sentido, a saber, reivindicar para la comprensión y definición de la arquitectura el cuerpo y toda su sensibilidad. También lo psicológico está atravesado para el habitador por la sensibilidad, sobre todo el recuerdo y la memoria. Por ejemplo, el olor de un cuarto con pisos de madera nos puede traer en mente

una antigua casa habitada, quizás, por los abuelos; con lo cual el espacio comenzará a adquirir ciertos significados en virtud de las vivencias de lo ocurrido. De la misma manera, la imaginación también podrá verse estimulada por aquellos elementos espaciales que afectan la sensibilidad y que permiten establecer nuevos significados.

Es indudable que de acuerdo a lo presentado por Pallasmaa, la arquitectura no se puede reducir a lo visual, y que hay un componente activo del habitador en tanto a través de sus capacidades sensibles puede dotar de significado a los edificios. De esta manera, el significado encuentra como fuente el propio sujeto que recorre, vive y experimenta la arquitectura. Sin embargo, de ser solamente el aspecto vivencial lo determinante de la arquitectura podrían empezar a surgir las siguientes preguntas. En primer lugar **¿En qué sentido podría ser arquitectura algún edificio que no sea posible recorrerlo hoy en día, ya sea porque haya sido destruido o porque nunca existió?** Obras arquitectónicas del pasado como las viejas ruinas romanas o de los templos del Zócalo de la Ciudad de México tendrían que ser rechazadas como obras arquitectónicas. A menos que sean reconstruidas, como el caso del *Berliner Schloss* que fue destruido en 1950 para construir en su lugar el *Palast der Republik*, y que volvió a ser construido en su totalidad y desde cero en el año 2020. De manera análoga cabría preguntar qué sucede con obras que nunca fueron construidas y que son imposibles de ser experimentadas de manera sensible, por ejemplo, las obras grabadas por Piranesi o las imágenes renders de hoy en día.

Dejando de lado estos inconvenientes podría plantearse una duda aún más profunda que acuse a esta propuesta de subjetiva e incompleta. La primera parte de esta objeción se

plantea frente al papel que ocupa lo psicológico para determinar el significado de un edificio, pues **si a lo que nos remite lo dado por la sensibilidad es lo que provoca el significado, entonces depende de la historia de vida que cada quien tenga para saber si una obra es o no arquitectura.** En el ejemplo presentado, si la persona que tuvo la experiencia en el edificio del olor a madera no tiene un recuerdo relacionado, entonces la construcción del significado no sucederá. O incluso, y esto



abre la otra parte de la objeción, podrá parecerle desagradable. Lo que cuestiona esta segunda parte es que lo que experimentamos a través de la sensibilidad caracterizada como hasta ahora se ha hecho, no es capaz de aportar elementos objetivos, pues depende de cada quien. Por ejemplo, para Zumthor la idea de la atmósfera en tanto cúmulo de elementos que posibilitan una emoción puede ser diferente dependiendo al sujeto que lo experimenta, la Bruder Chapel por su atmósfera construida por su juego de claroscuros, su materialidad, su entorno, la tensión entre el interior y el exterior, e incluso el olor a quemado de la cimbra que conformo el espacio; podrá ser para algunos una muestra de

la mejor arquitectura, mientras que para otros un lugar frío y pretencioso. Ambos están experimentando lo mismo, sin embargo, sus interpretaciones son diferentes y tal vez porque vienen de diferentes situaciones desde donde construyen el significado a atribuir. En este sentido, decimos que es una propuesta incompleta pues no presenta ese entramado que posibilita la explicación de su interpretación.

6. Conclusiones

En el presente capítulo se abordó uno de los polos que están en juego en la arquitectura, a saber, el del sujeto, para analizar si aquí se podría encontrar la fuente del significado que determina que un edificio es una obra arquitectónica. El primer paso a analizar fue la propuesta que afirma que arquitectura es lo que hacen los arquitectos. Para ello se habló desde la disciplina como un conjunto de prácticas que hoy en día denominamos arquitectura, y que son ejecutadas por lo que se llama arquitecto. Ahora bien, esto no basta para saber si algo es arquitectura o no, pues sólo el hecho de construir, diseñar y dirigir todo lo relacionado a un edificio no basta, se necesita de algo más, a saber, una idea que encarne el edificio. A este elemento se le denominó intención, sin embargo, existen varios problemas que deben de enfrentar, por ejemplo, los casos donde no conocemos las intenciones, o bien, porque existe una desconexión entre la intención y el resultado final, o incluso porque deja de lado el carácter plural de la arquitectura.

Bajo estos problemas se probó otra explicación desde el sujeto que no apela a un individuo o un grupo particular, sino al mundo de la arquitectura, esta vía plantea que arquitectura es aquello que es aceptado por dicho mundo. Si se considera cómo es que los medios, las academias, las galerías, los colegios de arquitectos, o incluso asociaciones que premian y otorgan reconocimientos a los arquitectos y edificios, parece plausible que ellos hacen que los edificios tengan ciertos significados y sean arquitectura. Frente a ello, surgen dos importantes preguntas ¿Cuáles son las reglas con las que se determina que un edificio

sea aceptado para el *mundo de la arquitectura*? Y ¿Qué sucede con la arquitectura no reconocida institucionalmente?

Una última vía que se planteó fue recorrer desde el lado del creador de la arquitectura, hacia el que la recibe y experimenta. De manera común se podría decir que al ser él quien la habita y la recorre puede contar con toda legitimidad para determinar el significado del edificio. Para darle sustento a esta idea se recurrió al planteamiento de teóricos y arquitectos como Zumthor y Pallasmaa, ambos apelan al carácter sensible que tiene la arquitectura y cómo ésta nos puede provocar emociones. La objeción que se analizó fue lo subjetivo que puede ser esta vía, pues si bien es verdad que la arquitectura se experimenta principalmente con los sentidos, esto no nos garantiza una interpretación lo suficientemente estrecha para diferenciar un edificio de una obra arquitectónica, puesto que depende en su totalidad de quién sea el sujeto que la experimenta.

Como hemos visto el polo del sujeto por sí solo parece no poder dar cuenta del problema del significado en la arquitectura. Sin embargo, como veremos en el capítulo siguiente, constituye un importante avance pues nos permitirá plantear la idea de que el sujeto puede construir significados en la interacción con determinadas formas arquitectónicas, pero en tanto cada uno de los polos son determinados en un entramado histórico y social. La respuesta que se buscará sustentar aborda ambos polos de la relación, en su interacción práctica entre ellos desplegados en un tiempo y contexto social específico.

La arquitectura como relación entre sujeto y objeto.

1. El camino del significado

Hasta ahora la investigación se ha enfocada en la búsqueda de la fuente del significado a través de explorar cada uno de los dos polos que conforman la experiencia de la arquitectura, a saber, un objeto que en potencia o en realidad puede ser habitado, un proyecto arquitectónico o un edificio, y un sujeto que lo experimenta, ya sea como arquitecto o como habitador. La motivación para analizar dónde radica la determinación del significado es que al conocer cómo surge y cómo se conforma éste, uno se podrá dar cuenta de la diferencia que hay entre los edificios y aquello que denominamos obra arquitectónica.

Ahora bien, al realizar el análisis desde el lado del objeto arquitectónico lo que se presentó fue una teoría que busca definir la arquitectura en términos de condiciones necesarias y suficientes. Para ello se recurrió a un relato que se remonta al momento primigenio del origen de la arquitectura, el cual debido a su pureza ante cualquier prejuicio o presupuesto, es posible hacer explícito las esencias de la arquitectura. Esta teoría la denominamos *esencialista* y fue presentada mediante

la interpretación de Vitruvio que Laugier realiza. De acuerdo a esta postura el problema del significado se ramifica en tres posibles candidatos a ser esencias de la arquitectura, a saber, la función, la integridad estructural y la belleza. Lo atractivo de esta propuesta es la presunta objetividad que conlleva que el significado no dependa de la interpretación que hace un sujeto. Las obras arquitectónicas en sí mismas son funcionales, eficientemente estructurales o bellas, de manera independiente a cualquier opinión que se tenga de ellas. La respuesta ante la duda de si estamos frente a un edificio o una obra arquitectónica se resuelve con revisar si en ella existen o no algunos de los rasgos esenciales de la arquitectura.

Ahora bien, durante la presentación se fueron exponiendo cuáles eran los problemas a los que nos enfrentamos a la hora de comprometernos con esta teoría arquitectónica. A manera de conclusión, se agruparon los siguientes dos problemas: 1. La imposibilidad de dar un listado a una única condición necesaria y suficiente que agrupe toda la diversidad de obras arquitectónicas que existen en la historia, y 2. Al establecer la propuesta en términos de necesidad y suficiencia la arquitectura queda estatizada, es decir, pierde el carácter cambiante y variable que en la práctica y experiencia de la arquitectura se puede comprobar.

En el segundo capítulo se decidió explorar el otro polo de la relación, a saber, el del sujeto. La idea de esta propuesta es que el significado no puede ser algo dado en los objetos, al cual nosotros tenemos que descubrir, sino que debe de ser algo que pone el sujeto. Por más que se analicen los edificios y las obras arquitectónicas no se encontrará nada en ellos que nos indique cómo se determina el significado, puesto que éste es algo que

los arquitectos o los habitantes ponen; al final de cuentas la arquitectura es un producto humano. Ante ello, posicionarse en el lado del sujeto garantiza un margen de corrección y perfeccionamiento en las interpretaciones; de manera que se rescata lo variable y dinámico de la arquitectura, así como la multiplicidad de interpretaciones diferentes de acuerdo a la variedad de tipos de obras arquitectónicas.

En este sentido, el análisis del sujeto de la arquitectura comienza con el arquitecto, buscando que hay en él o qué aporta para constituir el significado; dirigiendo la investigación hacia la noción de *intención*, como aquella idea que se plasma en la obra arquitectónica. La diferencia entre un edificio y una obra arquitectónica radica en la realización efectiva de la intención. Un defensor del *esencialismo* rápidamente podría argumentar que justo se está cayendo en una propuesta arbitraria, puesto que el arquitecto podría plantear cualquier idea, recibir el nombre de arquitectura para su edificio y dejar la responsabilidad al habitador de interpretarlo adecuadamente. Ante ello, Norberg-Schulz parece encontrar una salida, puesto que propone que no todas las intenciones resultan válidas, sino sólo aquellas que contemplan las diversas dimensiones de la arquitectura, dimensiones que van desde lo formal hasta el cómo se vive el edificio. Si bien esta propuesta parece ser prometedora aún debe de afrontar los siguientes cuatro problemas: 1. La existencia de obras arquitectónicas de las que no se tenga conocimiento de las intenciones. 2. La posibilidad de un elemento extra que esté presente en la obra además de la intención. 3. La posibilidad de intenciones no realizadas. Y 4. El supuesto de una interpretación única.

Otra vía que se exploró para frenar lo subjetivo que

puede resultar esta perspectiva es incorporar una corrección externa que se encargue de validar las intenciones. Esta teoría propone la existencia de un entramado social de instituciones que se denominó *el mundo de la arquitectura*, capaz de funcionar como un tribunal que acredita las diferentes propuestas de los arquitectos. Este entramado se conforma por el conjunto de críticos, teóricos, instituciones de difusión, así como a la propia academia. Si bien, bajo esta teoría institucional se rescata la dimensión social, económica, e incluso política de la arquitectura, resulta complicado poder caracterizarla, pues es un concepto difícil de delimitar. No hay claridad respecto a quiénes conforman el *mundo del arte*, cómo se ingresa a él, y cuáles son las reglas que lo determinan. Filtrandose con ello una vez más el peligro de la subjetividad y la imparcialidad.

Finalmente, se exploró el lado del habitador como aquel sujeto que vive y experimenta la arquitectura, que es capaz de sentir algo frente al edificio y con ello otorgarle un significado específico. En este sentido, la explicación se dirigió hacia aspectos vivenciales, hacia lo sensible y emocional, capacidades propias de los humanos. El significado, de esta manera, se justifica en la incorporación de lo que recibimos sensiblemente mediante el cuerpo y a través del recuerdo y la memoria. Con esta propuesta no sólo se incorpora el habitador como un sujeto activo, sino que incluso se establece un modo de hacer arquitectura a partir de la provocación de estos estados. Sin embargo, el problema que surge al respecto es que no todos tenemos las mismas vivencias, aún cuando la capacidad de sentir sea compartida, las emociones a lo que nos remite un edificio no son las mismas. Lo que para unos puede ser una experiencia enriquecedora para otros no.

En conclusión, el análisis del **objeto** parecía prometedor en tanto proponía que las características propias del edificio otorgaban un freno a las interpretaciones libres que el sujeto hiciera. Sin embargo, resultó tan **restrictivo** que delimita la arquitectura y excluye una infinidad de edificios que hoy en día reconocemos como arquitectura; dejaba de lado la diversidad y lo cambiante de la arquitectura. Ahora bien, el **sujeto** permitía que existiera una corrección y variabilidad en el significado de las obras arquitectónicas, sin embargo, **carece de una conexión directa con las características propias del edificio**; la determinación caía en la capacidad de crear intenciones y plasmarlas en un edificio, en la sensibilidad propia de un sujeto, y finalmente en las vivencias que cada habitador tiene. **En este sentido, la relación oscila entre aquello que fricciona las interpretaciones y la posibilidad de cambiar, revisar y corregir la manera en la que experimentamos la obra arquitectónica.**

2. La construcción del significado.

Resumir el camino que hasta ahora se ha transitado ayuda a establecer cuáles son los retos que debe de cumplir una explicación sobre el significado. Sin embargo, pareciera ser que nos hemos quedado sin recursos, puesto que no hay otro polo al analizar en la relación de la arquitectura. La sospecha de que esta investigación concluya en la imposibilidad de dar cuenta de la diferencia entre los edificios y las obras arquitectónicas a través del significado parece plausible. No obstante, puede ser que el error radique en cómo hemos concebido el significado.

En la introducción de la investigación se estableció que el significado es aquello que se posee, que tienen los edificios. La definición de significado que se dio fue aquello que representan, evocan o expresan ciertos edificios. De esta manera el significado, o es algo puesto por un sujeto en el edificio o algo que el edificio presentaba en virtud de tener ciertas características. Todas estas posturas fracasaron; sin embargo, podría ser el caso que la manera de abordar el significado en la arquitectura esté mal y **éste no sea algo que posee el edificio, sino algo que se construya en la relación de todas las partes involucradas en la vida de él.**

Hay que advertir que no se está afirmando que el significado sea la suma de todas las participaciones, sino que el significado debe de ser comprendido como un evento que sucede cuando un sujeto, habitador o arquitecto, interactúa con un edificio. Ahora bien, este evento acontece en un lugar específico que también juega un papel determinante para el significado, por ejemplo, no será lo mismo si la interacción se realiza frente a la obra, o bien a través de una imagen, plano, video, etc., ya sea porque aún no se ha construido la obra o ya no existe; ello no implica que no haya significado. Complejizando aún más el significado en la arquitectura como evento, la interacción se da en una temporalidad específica que involucra a todas las partes. En primer lugar, la obra arquitectónica fue diseñada en un momento específico, dónde tal vez las condiciones de aquel tiempo no posibilitaban que el edificio tuviera un significado. Por ejemplo, podría ser que su significado estuviera relacionado con un acontecimiento histórico o social que aún no ha sucedido. O, por el contrario, el significado que algún momento tuvo el edificio se perdió a través del tiempo. De manera similar,

¿EN QUÉ MOMENTO SE CONCIBIÓ?

CONTEXTO TEMPORAL

SIG-
NIFI-
C A D O
SIGNIFICA-
DO SIGNIFI-
CADO SIGNIFI-
CADO SIGNIFICADO
SIGNIFICADO SIGNIFI-
CADO SIGNIFICADO SIG-
NIFICADO SIGNIFICADO
SIGNIFICADO SIGNIFICADO

ARQUITECTURA

SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICA-
DO SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICA-
DO SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICADO
SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNI-
FICADO SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICADO
SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICA-
DO SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICA-
DO SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICADO SIGNIFICADO

HABITADOR
ARQUITECTO

INTENCIONES E INTERPRETACIONES

OBRA ARQUITECTÓNICA

CARACTERÍSTICAS FÍSICAS

CONTEXTO ESPACIAL

¿EN QUÉ LUGAR SE CONCIBIÓ?

el propio sujeto también está determinado temporalmente, la reacción que él tenga frente a la obra dependerá de esquemas de pensamiento que responden al tiempo histórico. A modo de ejemplo, los edificios que construyó Albert Speer durante la época del nazismo han transformado de significado durante la época de reconstrucción de Alemania y hoy en día no representan para la sociedad lo mismo que en aquel entonces. Incluso para la construcción del significado entran condicionantes epistémicas en el sujeto, puesto que una obra no será entendida y significada de igual manera para alguien versado en la arquitectura y para alguien que no lo es. Finalmente, el significado también es construido desde la manera en la que lo habita un sujeto, entendiendo habitar en su sentido más amplio, es decir, como la capacidad de apropiarse del espacio, de atribuirle recuerdos, emociones y sentimientos. Sin embargo, por la propia naturaleza de lo sensible es difícil de compartir esas reacciones pues provienen de vivencias subjetivas, pero eso no anula que contribuya a la determinación del significado entendido como evento.

Una manera en la que se puede explicar el significado como una construcción que va sucediendo en la experiencia es a través de la imagen que Ludwig Wittgenstein nos ha propuesto, a saber, entender la arquitectura como un gesto.



3. La arquitectura como gesto.

Ludwig Wittgenstein nos ofrece una imagen de la arquitectura que puede caracterizar un tipo de relación donde el objeto y el sujeto participan y conforman significado. Sin embargo, antes de exponer esta teoría presentaremos brevemente la relación de Wittgenstein con la arquitectura.

antes de exponer esta teoría presentaremos brevemente la relación de Wittgenstein con la arquitectura.

Wittgenstein es conocido en la historia de la arquitectura principalmente por haber diseñado y construido la totalidad de la casa de su hermana Margaret Stonborough-Wittgenstein.⁴² También se sabe que tuvo encuentros con el arquitecto Adolf Loos, así como Paul Engelmann quien lo ayudó a construir la casa mencionada. La casa fue construida durante un periodo de dos años, tiempo en el cual Wittgenstein dejó su actividad en la filosofía y las otras áreas en las que estaba interesado, como la ingeniería y las matemáticas. El filósofo no sólo se encargó de diseñar la casa en general, sino que se obsesionó con elementos de detalles como las manijas de las puertas, los sistemas de apertura de ventanas y los radiadores. Es interesante que, a pesar de su actividad arquitectónica, existen muy pocas referencias y alusiones al tema de la arquitectura. Si bien hay variedades de ejemplos arquitectónicos que utiliza Wittgenstein para explicar aspectos del lenguaje, sólo hay pocas frases sin contexto que afirma algo sobre la arquitectura.⁴³ En este



42 Resulta interesante que Wittgenstein no es el único filósofo arquitecto en la historia. Por ejemplo, Jeremy Bentham diseñó la tipología de prisiones conocida como el Panóptico; y John Dewey participó en el diseño de los laboratorios escolares de la Universidad de Chicago. Para una exposición sobre la relación entre la filosofía y la arquitectura, véase: *"Philosophy of Architecture in Historical Perspective"* en Saul Fisher, *op. cit.*

43 Para un acercamiento a la relación de Wittgenstein con la arquitectura véase: August Sarnitz. *Wittgenstein's Architectural Idiosyncrasy. Architecture Philosophy.* 2017.

sentido, la intención de lo que a continuación presentaremos no pretende ser un análisis exhaustivo de una supuesta teoría de la arquitectura wittgensteineana, sino tomar como punto de partida lo dicho y continuar sus ideas.

Wittgenstein publicó en vida sólo un libro, a saber, el *Tractatus Logico-Philosophicus*, sin embargo, existen diversas recopilaciones de sus frases y escritos para sus clases, así como en sus cuadernos de ideas y reflexiones. En una de ellas, titulada *Cultura y valor*, Wittgenstein, afirma: “La arquitectura es un gesto. No todo movimiento intencional del cuerpo humano es un gesto. Como tampoco cualquier edificio funcional es arquitectura.”⁴⁴ Como puede verse, Wittgenstein acepta que existe una diferencia entre un edificio y una obra arquitectónica, de la misma manera en la que existe una diferencia entre un gesto y un movimiento intencional. Veamos en qué radica esa diferencia. **El gesto en un sentido mínimo es un comportamiento corporal que expresa algo, que comunica.** No sólo es un movimiento, de hecho, se distancian de los movimientos corporales involuntarios, por ejemplo, el parpadeo de los ojos no es un gesto, aunque guiñar el ojo sí lo es. Aquel es involuntario, es la reacción ante la resequedad en los ojos, mientras que el guiñar se realiza intencionalmente. De esta manera, el gesto debe de ser voluntario, pero no se define solamente por eso, levantar la mano voluntariamente para alcanzar algo o estirarse no es lo mismo que levantar la mano para indicar que se quiere participar o tener la palabra. Tanto las reacciones corporales como el movimiento voluntario no son suficientes para ser calificados de gestos pues estos tienen la particularidad de comunicar algo y ser significativos. El guiñar el ojo quiere dar a entender complicidad bajo un contexto específico, y lo mis-

44 Ludwig Wittgenstein.
Aforismos: cultura y valor.
Austral. 2007. § 242

mo sucede con levantar la mano, por ejemplo, en el contexto de una clase. El gesto posee un significado. Otros gestos son cuando asentamos o negamos con la cabeza, cuando saludamos o nos despedimos agitando nuestra mano, cuando subimos los hombros para indicar desconocimiento, etc. Incluso hay gestos muy particulares que implican ideas más complejas, por ejemplo, en México nos tocamos el codo para indicar que la persona de la que se está hablando tiene la propiedad de ser tacaño. **De manera análoga al gesto y al movimiento, un edificio por el simple hecho de ser una construcción no es arquitectura, aunque toda arquitectura, por lo menos en potencia puede ser construcción.** Tampoco basta con que el edificio tenga una finalidad específica, aunque el edificio lleve a cabo de la mejor manera su utilidad no es una obra arquitectónica.

Los gestos se definen por poder acompañar, enfatizar, contradecir e incluso remplazar una expresión verbal. Ellos son una alternativa al lenguaje verbal, pues a pesar de no ser una expresión meramente lingüística representa, expresa y comunica algo como si lo fuera. **Ahora bien, los gestos en sí mismos no significan nada, siempre se tienen que dar en una conversación,** pues su capacidad de significar es comunicativa. Por ejemplo, si un individuo mueve la cabeza de un lado a otro en un lugar aislado no tiene ningún significado, puede ser que sólo le duela el cuello. El simple movimiento de guiñar un ojo no tiene nada que ver con su significado, es decir, por más que analicemos la acción de guiñar no encontraremos que se está tratando de comunicar complicidad o sarcasmo. De hecho, si sólo analizamos la acción de cerrar y abrir un ojo, ni siquiera sabríamos que se trata de un guiño o un tic nervioso. **De la misma manera, si sólo analizamos las características de un**

edificio, como su forma, su solución espacial, su propuesta estructural, etc., no podemos distinguir si es una obra arquitectónica o un edificio. El gesto necesariamente debe darse en una conversación, en una relación entre sujetos que comunican y un mensaje con el que se interactúa.

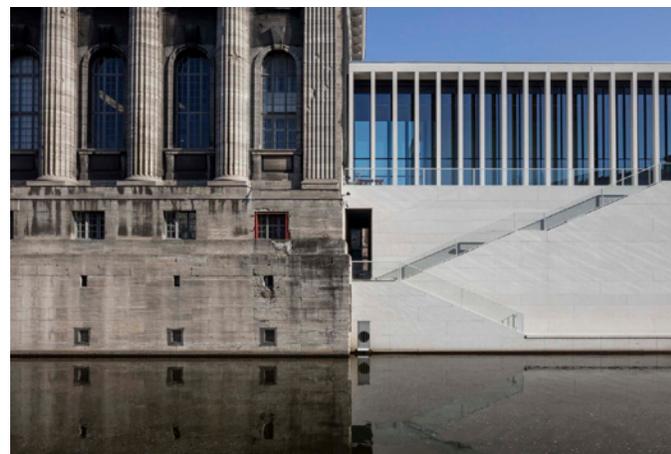
Es en este sentido, cuando Wittgenstein compara la arquitectura con un gesto es en tanto aquella puede significar sin ser una expresión lingüística y sucede en una experiencia similar al de la comunicación. Al igual que el gesto, **la arquitectura tiene la estructura de un diálogo entre un habitador que recibe un mensaje de parte del edificio y lo regresa en una forma de recorrer, habitar o apropiarse del espacio.**

Hay que advertir que la manera en la que se interpreta el gesto depende del sujeto que recibe el mensaje, sin embargo, el tipo de movimiento que se realiza es fundamental, es decir, el abrir y el cerrar el ojo determina el mensaje de la misma manera que el contexto de la comunicación lo hace. El movimiento del gesto tiene una participación, pues si no realizamos el movimiento en específico que se relaciona con el gesto el mensaje no será dado, por ejemplo, si en lugar de tocarnos el codo para decir que alguien es tacaño levantamos el codo no se entenderá el mensaje incluso se podrá malinterpretar. Podría argumentarse que, si convenimos que determinado movimiento no significa algo específico sino otra cosa, en el caso de guiñar el ojo se puede estipular que a partir de ahora no representa complicidad sino enojo; entonces el movimiento realizado no es importante, es sólo una convención. Sin embargo, esto no puede hacerse así puesto que social e históricamente en el contexto de México ese movimiento representa algo, ha sido fijado por su propia historia, podría cambiarse, pero no de manera arbitraria, sino a

partir de un largo proceso de aceptación social.

De vuelta a la arquitectura, lo que la analogía quiere proponer es que **las obras arquitectónicas pueden poseer características que los hace tener un significado específico pero que están fijados socialmente.** Por ejemplo, para la arquitectura clásica, las columnas dóricas significaban fortaleza, si se quería construir algo que representara ese valor habría que recurrir a esa forma. La forma espacial representa el significado, pero sólo dentro de su contexto social e histórico. La interpretación que un habitador tenía en la antigua Grecia frente a la columna dórica no era arbitraria, pero estaba determinada por su contexto. En esta medida, lo social y lo histórico es determinante para la constitución de los significados que se presentan ante ciertas formas espaciales. Esto no excluye que existan obras arquitectónicas que tengan la fuerza suficiente para cambiar el significado. De hecho, eso sucede con las obras que consideramos paradigmáticas, ellas establecen nuevas formas de significado para elementos arquitectónicos específicos, pero lo hacen a través de un largo proceso de aceptación social.

Un aspecto interesante es que la propia historia de la



forma arquitectónica nos da a conocer la manera en la que se ha construido el significado. Si quiero saber por qué las columnatas son hoy en día una forma espacial recurrente en ciertos edificios contemporáneos como museos, piénsese en diversas obras de David Chipperfield

como la Simon Gallerie; lo que se debe de realizar es un recuento histórico de lo que podríamos llamar la conversación de las columnas. Haciendo este recuento se evidenciaría el proceso constructivo del significado arquitectónico, y con ello su explicación. Hacer explícito los significados de la arquitectura será abrir los objetos arquitectónicos para encontrar en ellos todas las relaciones de significados que los atraviesa.

En el mismo texto que hemos mencionado, Wittgenstein afirma lo siguiente “recuerda la impresión que produce la buena arquitectura; expresa un pensamiento. A uno también le gustaría responder con un gesto.”⁴⁵ De acuerdo a lo dicho y a lo que ya se ha presentado, **la arquitectura tiene una capacidad expresiva, pero también nos invita a tener una reacción ante ella, ya sea con una expresión verbal, una respuesta emocional, un movimiento o incluso, como menciona, otro gesto.** Es así como se incorpora el sujeto, en tanto habitador corporal y psicológico, hasta ahora ya contábamos con la obra arquitectónica, con sus formas espaciales, y características específicas que comunican un significado. Este significado sólo se podía presentar en el entramado social e histórico que lo fija en el edificio y sus partes. Ahora es el turno del sujeto en tanto habitador.

Los gestos implican que el que recibe el mensaje realice o por lo menos sea consciente que se espera una acción particular. Por ejemplo, pensemos en el gesto de llevar el dedo índice a la boca, cuando esta acción se realiza se espera algo de la persona que recibe el mensaje, a saber, que se calle. Otro caso es cuando señalamos a alguien con el dedo y movemos la mano de arriba abajo hacia nosotros. Este movimiento espera que el otro se acerque a nosotros. **Los gestos siempre esperan provocar**

45 Id. § 116

reacciones en los sujetos. De manera análoga, la arquitectura propone una forma espacial y se espera que el habitador reaccione de una manera, si no está presente, aunque sea en potencia tendrá una reacción. La arquitectura emocional de Luis Barragán y Mathias Goeritz es significativa en la medida en que a partir de sus formas espaciales se espera que el habitador se conmueva y experimente un tipo de espacialidad a través de los sentidos.

Pero una vez más en este caso, la reacción que se espera y su realización está determinada históricamente y socialmente. De la misma forma en que no todos los gestos son interpretados de la misma manera por todos, las formas espaciales pueden producir diferentes reacciones a partir dependiendo de la cultura de cada individuo. Si hay alguien de una cultura diferente a la mexicana y se realiza un gesto como los antes descritos puede que lo interprete de otra manera, aunque sea el mismo movimiento, seguramente una mujer coreana no entenderá el gesto del codo para referirse a alguien tacaño.

4. Conclusiones

Como habíamos mencionado, la explicación del significado en la arquitectura tenía que superar algunos retos que se presentaron cuando se analizaron de manera independiente cada polo que conforma la experiencia de la arquitectura. Estos problemas eran: a) La diversidad de los tipos de arquitectura, 2) El dinamismo en el concepto de arquitectura, 3) La naturaleza social e histórica de la arquitectura, 4) Evitar un subjetivismo.

La propuesta que ahora se examinó incorpora todos los

elementos, el objeto, el sujeto y los contextos sociales e históricos bajo los cuales se presentan. Sin embargo, lo realmente importante es el cambio de concepción del significado, pues ahora no se busca en el edificio, como si éste lo contuviera, de modo que cabría encontrar la fuente que lo origina, ya sea el sujeto o el objeto. En cambio, se concibe la experiencia arquitectónica como un evento donde suceden diversas relaciones que construyen el significado. El significado no es algo delimitado, estático e incluso acabado, es algo que está en una constante transformación. La explicación de la experiencia resulta altamente compleja pues todos los factores están involucrados, para ello nos servimos de la analogía de Wittgenstein que concibe la arquitectura como un gesto.

Ahora bien, cabe preguntarnos si en verdad esta concepción enfrenta los problemas que ya hemos mencionado. El primero de ellos, la diversidad de la arquitectura hace referencia a que existen un sinnúmero de obras con características completamente diferentes y sin algo en común. De acuerdo a lo presentado, un zigurat de la antigüedad o un antiguo templo maya puede ser comprendido como arquitectura, en tanto podemos reconstruir la conversación que tiene ese edificio. La idea es que para hacer explícito sus significados cabe reconstruir su historia, describir sus elementos arquitectónicos y poder comprenderlos en los diferentes horizontes de interpretación la manera en la que antes eran concebidos, para qué eran utilizados y lo que hoy en día representan y provocan entre nosotros. Este proceso se puede hacer con cualquier otro edificio, sin importar si tiene algo en común con el antiguo. Podrá tener un significado pues depende de la relación en un contexto, no de un elemento fijo y estático. De manera muy similar se puede enfrentar el problema de el dina-

mismo pues de acuerdo a un cierto contexto, un edificio será considerado arquitectura, mientras que otro no.

En cuanto a la dimensión social e histórica, cabe recordar que, de manera análoga al gesto, el significado se fija y se construye en un contexto. Y que al mismo tiempo el habitador e incluso el arquitecto está determinado por el contexto, la posibilidad de acción de este último depende en absoluto de su tiempo. No es posible que en la antigüedad se realizaran formas arquitectónicas que hoy en día tenemos, puesto que históricamente no eran posibles, tanto técnicamente como formalmente. Pero a pesar de ello, el contexto no tiene el peso absoluto para el significado, sólo es un elemento que participa en su construcción, específicamente ayuda a que sea fijado e incluso replicado. Finalmente, el aspecto de la subjetividad se evita en tanto las interpretaciones y reacciones de los habitantes no giran sin fricción, pues dependen de características propias del objeto. La analogía del gesto nos ayudaba a entender que el movimiento que se realiza sí importa, pero de igual manera que con el problema anterior, no es lo exclusivo. Los otros elementos entran en juego para asegurar que el significado sea una construcción donde participan sujeto, objeto, lo social y lo histórico.

A manera de conclusión, cabría decir que la diferencia entre un edificio y una obra arquitectónica radica en el significado. Sin embargo, el significado no es algo dado, sino el estado de un proceso de construcción en un lugar específico con una historia y contexto particular. El significado no es algo acabado y establecido para siempre, sino que siempre se encuentra en proceso de transformación a partir de las interacciones de las formas espaciales y los habitantes. Esta postura evita los

problemas presentados cuando se analizaron cada una de los polos que están involucrados en la experiencia de la arquitectura. El cambio de enfoque permite dar cuenta de ellos sin sacrificar la objetividad que se necesita para evaluar si un edificio es o no arquitectura, así como dar espacio a la interpretación, a lo que siente el habitador y a la manera de apropiárnoslo. Para la idea de la arquitectura como una relación y el significado como una construcción, cualquier edificio puede ser en potencia una obra arquitectónica, aunque no está en nuestras manos de manera individual como habitantes, ni como arquitectos, ni como críticos de arquitectura, académicos, o interesados en ella atribuir ese estatus. El estatus de arquitectura solamente se da a través del esfuerzo de una larga conversación entre todas las partes, algunas tendrán un mayor peso y participación en la conversación que otras, pero todas deben estar presentes y ser parte de esa actividad.

Bibliografía

ARISTÓTELES

Política. Traducción MANUELA GARCÍA VALDÉS. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

BENEVOLO, LEONARDO

Historia de La Arquitectura Moderna. Traducido por Juan Díaz de Atauri, Mariuccia Galfetti, y Anna Maria Pujol. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1980.

BROWN, DENISE SCOTT, STEVEN IZENOUR y ROBERT VENTURI

Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica. Traducido por Justo G. Beramendi. Tercera edición. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2016.

CAPDEVILA-WERNING, REMEI

Goodman for Architects. Londres: Routledge. 2013.

DICKIE, GEORGE

Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach. New York: Oxford University Press. 1997

DONOUGH, MARTIN

“The Language of Architecture” en *Journal of Aesthetic Education*, 21 (3). Chicago: University of Illinois Press: 53. 1987

FISHER, SAUL

“Philosophy of Architecture”, en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Edward N. Zalta (ed.), Winter 2016.

Metaphysics Research Lab, Stanford University. <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/architecture/>>. Consultado el 11 de diciembre de 2021.

GOLDBERGER, PAUL

“ARCHITECTURE VIEW; Imitation That Doesn’t Flatter.” en *The New York Times*, 28 de abril, Arts sección. <<https://www.nytimes.com/1996/04/28/arts/architecture-view-imitation-that-doesn-t-flatter.html>>. Consultado el 11 de diciembre de 2021.

GUYER, PAUL

A Philosopher Looks at Architecture. Cambridge: Cambridge University Press. 2021.

JENCKS, CHARLES

El lenguaje de la arquitectura posmoderna. Barcelona: Gustavo Gili. 1978.

KANT, IMMANUEL

Critica del juicio. Trad. José Rovira Armengol. Buenos Aires: Losada. 2005.

KATZMAN, ISRAEL

Introducción a la arquitectura del siglo XIX en México. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. 2016.

LAUGIER, MARC-ANTONIE

Ensayo sobre la arquitectura. Trad. Lilia Maure Rubio. Madrid: Ediciones AKAL. 1999.

NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN

Intenciones en arquitectura. Traducido por Jorge Sainz y Fernando González Fernández Valderrama. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1998.

PALLASMAA, JUHANI

Los Ojos de la Piel: La arquitectura y los sentidos. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2014.

Habitar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2016.

Animales arquitectos Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2020.

RUDOLFSKY, BERNARD

Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture. Nueva York: The Museum of Modern Art. 1965.

SARNITZ, AUGUST

“Wittgenstein’s Architectural Idiosyncrasy” en *Architecture Philosophy*, 2 (2). 2017

SAUSSURE, FERDINAND DE

Curso de lingüística general. Traducido por Amado Alonso. Buenos Aires: Losada. 1961.

SCRUTON, ROGER

The Aesthetics of Architecture. New Jersey: Princeton University Press. 2013.

SULLIVAN, LOUIS H

“El edificio de oficinas de gran altura desde una perspectiva artística.” en *Lippincott's Magazine*. 1896.

SUMMERSON, JOHN

El lenguaje clásico de la arquitectura: de L.B. Alberti a Le Corbusier. Trad. Justo G. Beramendi y Ramón Álvarez. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2010.

VITRUVIO, MARCO

Los diez libros de arquitectura. Trad. José Luis Oliver Domingo. Madrid: Alianza Editorial. 1995.

WITTGENSTEIN, LUDWIG

Aforismos: cultura y valor. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Austral. 2007.

ZEVI, BRUNO

El lenguaje moderno de la arquitectura: Guía al código anti-clásico. Arquitectura e Historiografía. Barcelona: Poseidón. 1978

ZUMTHOR, PETER

Atmósferas: entornos arquitectónicos - las cosas a mi alrededor. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2006

Lista de ilustraciones

P.4 Álvaro Siza Vieira, *Museo de Arte Contemporáneo Nadir Afonso*, Chaves, Portugal, 2015. Foto: Fernando Guerra FG+SG.

P.11 Sigurd Lewerentz, *Kiosko de flores*, Malmö, Suecia, 1969. Foto: Karl Erik Olsson-Snogerod.

P.14 Piano & Rogers, *Oficinas B&B Italia*, Novedrate, Italia, 1971-1973. Foto: Gianni Berengo Gardin.

P.15 Carlos Obregón Santicilia, *Monumento a la Revolución*, Ciudad de México, México, 1910-1938. Foto propia.

P.29 Charles Dominique, Joseph Eisen, *Frontispicio de Essai sur l'Architecture* de Marc-Antoine Laugier, 1755. Grabado

P.33 Michael Heizer, *City*, Nevada, Estados Unidos, 1972. Foto: Jamie Hawkesworth

P.38 Michael Graves, *Team Disney Building*, California, Estados Unidos, 1986. Foto extraída de *Postmodern Architecture: Less is Bore*.

P.40 Daniel Libeskind, *Militärhistorisches Museum der Bundeswehr Building*, Dresden, Alemania, 2011. Foto propia.

P.43 Estudio Barozzi Veiga, *Filarmónica de Szczecin*, Szczecin, Polonia, 2014. Foto: Simon Menges.

P.54 Andy Warhol, *Brillo Boxes*, Nueva York, Estados Unidos, 1969. Foto Museo de Arte Moderno MOMA.

P.57 Martin Maurer, *Edificio Pato*, Long Island, Estados Unidos, 1930-31. Foto: Guillermo Hevia Garcia, para el artículo “La teoría del ‘Edificio Pato’ de Robert Venturi: cuando la forma es una traducción literal de la función”.

P.59 David Rinehart, *Extensión del Salk Institute*, California, Estados Unidos, 1993. Foto: CO Architects.

P.61 *Latin American Architecture Since 1945*, Nueva York, Estados Unidos, 1955-1956. Foto: Archivo Museo de Arte Moderno, MOMA, Ben Schnall.

P.62 Giuseppe Terragni, *Casa del Fascio*, Como, Italia, 1932-1936. Foto: Guillermo Hevia Garcia.

P.63 Eileen Gray, *E-1027*, Roquebrune-Cap-Martin, Francia, 1926-1929. Foto: Manuel Bougot.

P.67 Peter Zumthor, *Bruder Klaus Feldkapelle*, Mechernich, Alemania, 2007. Foto: Aldo Amoretti.

P.80 Albert Speer, *Aeropuerto Tempelhof*, Berlin, Alemania, 2007. Foto Imago.

P.81 Paul Engelman y Ludwig Wittgenstein, *Haus Wittgenstein*, Vienna, Austria, 1928. Foto Moritz Nähr, Wittgenstein Archive.

P.85 David Chipperfield, *Galería James Simon*, Berlín, Alemania, 2018. Foto Ute Zscharnt.

