

LA CALIDAD EN LA ARQUITECTURA

La arquitectura es una disciplina de enorme complejidad, en ella confluyen las dos dimensiones complementarias presentes en el universo conocido: la material, tangible y cuantificable, y la invisible, emotiva y cualitativa; lo que corresponde a la versión taoísta del Yin, que significa tierra o materia y el Yang, las cosas etéreas o el cielo (Craze, 2000, p. 9). Por otra parte, estas dimensiones dan lugar a lo que Morin (1982) plantea como dos maneras de abordar el conocimiento: una empírica, técnica, racional, y otra simbólica, mitológica y mágica (pp. 167-192), que como se podrá ver, están imbuidas en la arquitectura (figura 1).

Obsérvese que ya en el siglo I a. de C. el arquitecto e ingeniero romano, Marco Lucio Vitruvio Polión¹ (1973) decía: “el arquitecto tiene que estar impuesto en muchas ramas del saber y reunir conocimientos de muchos campos distintos, porque en su obra se contrastan el valor de las Ciencias y de las Artes” (p. 1) (figura 2). Así también, el arquitecto e investigador colombiano, Alberto Saldarriaga Roa (1996), refiriéndose a los paradigmas que la han gobernado, plantea este carácter dual de la arquitectura y anota que:

En el interior de la disciplina coexisten un núcleo objetivo o exacto de saberes y una atmósfera subjetiva de gustos, sensibilidades, valores y otros intangibles que no pueden reducirse a saberes concretos. Si lo primero constituye el cuerpo de la formación profesional, lo segundo es su espíritu. Esa es tal vez la esencia misma de la arquitectura (p. 21).

Por eso, hacer buena arquitectura es una tarea tan difícil, y hablar de lo que la hace de calidad o no, sí que es complicado, “la cosa más importante que no podemos saber es la siguiente: porqué una obra de arte es buena o mala” (Gombrich, 1993, p. 189); no obstante, y teniendo en cuenta que los productos culturales, como resultado de la acción humana, son todos imperfectos, hay incontables ejemplos paradigmáticos que reúnen una serie de características que los convierten en verdaderas obras de arte: la catedral de Nuestra Señora de París, Francia (figura 3), el templo de Kukulkán, en Chichén Itzá (figura 4), el Patio de los Leones en el Palacio de la Alhambra (figura 5), el Pabellón Alemán para la exposición internacional de Barcelona, de Mies van der Rohe y Lilly Reich (figura 6), la residencia Kaufmann, conocida como la Casa de la Cascada, en Pensilvania, de Frank Lloyd Wright (figura 7), la ópera de Sidney, en Australia, de Jørn Utzon (figura 8), el Museo de Arte Contemporáneo de Niterói, de Oscar Niemeyer (figura 9), e incontables casos adicionales. No es sencillo determinar lo que poseen en común esas construcciones icónicas, aunque se pueden determinar ciertas estrategias de respuesta a las condiciones del lugar y del uso; sin embargo, aun así, queda faltando un elemento singular, propio de cada caso, que inspira y determina sensaciones y estados anímicos, algo que pudiera asemejarse al alma de cada edificio. Decir entonces qué es lo que debe tener la arquitectura para ser buena y hablar de la calidad en ella, es bien complejo.

¹ No hay certeza de la fecha (cerca al 70 a. de C.) ni el lugar de nacimiento de Vitruvio (parece ser Verona o Formia), se sabe que fue contemporáneo de Augusto, primer emperador romano (s. I d. de C.); y que en Verona ejerció un arquitecto llamado Lucio Vitruvio Cerdone (Valencia, 2010, p. xx; Patetta, 1984, p. 83).

LOS TRATADOS

Además, desde la Antigüedad, muchos tratados han hecho una elaboración intelectual sobre la práctica del oficio, desde *Los diez libros sobre arquitectura*,² escritos por el mencionado Vitruvio, pasando por *Los diez libros de arquitectura* de Leon Baptista Alberti,³ las *Medidas del Romano* escritas por Diego de Sagredo en 1526,⁴ la *Regla de los cinco órdenes arquitectónicos* hecho por Vignola en 1562, *Los cuatro libros de arquitectura* de Andrea Palladio, del mismo año, el *Ensayo de arquitectura* de 1753, escrito por Marc-Antoine Laugier, *Las siete lámparas de la arquitectura* de 1849, realizado por John Ruskin, *Los cuatro elementos de la arquitectura. Una aportación a la teoría arquitectónica comparativa*, de 1851, escrito por Gottfried Semper, el *Diccionario razonado de la arquitectura francesa del siglo XI al XVI* realizado entre 1854 y 1868 por Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, hasta otros más recientes como: el de Adolf Loos, *Ornamento y delito* de 1908, de Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* de 1923, de Sigfried Giedion: *Espacio, tiempo y arquitectura. El nacimiento de una nueva tradición* elaborado en 1941, de Robert Venturi: *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de 1966, (figuras 10 a 21) y un largo etcétera.⁵

Todos estos documentos y los de su género, pretendieron reflexionar sobre la calidad de la arquitectura y orientar el diseño de los espacios arquitectónicos para obtener edificios adecuados, bien contruidos y de calidad. Desde el documento de Vitruvio aparecen tres conceptos reiteradamente en casi todos ellos: la solidez, la utilidad y la belleza (*firmitas, utilitas y venustas*), que se han incluido en este preámbulo y que el mismo profesor Marco Aurelio Montes, al cual está dedicado este libro, retoma en sus textos. De otro lado, el arquitecto, crítico e historiador italiano Bruno Zevi (1981) analiza lo que él denomina:

[...] una aburrida serie de ‘leyes’, ‘cualidades’, ‘normas’, ‘principios’ a los que debe responder la composición arquitectónica: la unidad, el contraste, la simetría, el equilibrio, la proporción, el carácter, la escala, el sitio, la verdad, la expresión, la delicadeza, el énfasis o la acentuación, la variedad, la sinceridad, la propiedad (p. 133).

Si bien Zevi incluye en su evaluación categorías, condiciones, variables y aspectos de diverso tipo, son un intento de aproximación crítica a las calidades de la arquitectura que bien vale la pena contemplar, ya que permiten tener una idea coherente e integral de tal condición. De estos criterios, sumados a los vitruvianos, se derivan los conceptos que estructuran este preámbulo. No se pretende aquí elaborar un nuevo tratado, ni mucho menos establecer una teoría arquitectónica, sino plantearle al lector una serie de aspectos que parecen ser condicionantes de la calidad arquitectónica; de tal manera, se invita al análisis para sacar conclusiones adaptables a cada caso particular porque “resulta

² Este es el único libro sobre arquitectura que se ha conservado de la Antigüedad greco latina.

³ Reconocido como el texto de teoría de la arquitectura más importante en los inicios de los tiempos modernos, Alberti se basó en el trabajo de Vitruvio para escribir su propia versión actualizada entre 1442 y 1452. Su objetivo era superar “[...] el mal gusto de sus contemporáneos bajo la influencia de la arquitectura gótica [...] concebir una obra similar de mejor calidad, mejor organizada y apoyada en una argumentación más rigurosa” (Lamers-Schütze, 2011, p. 24).

⁴ Este texto tuvo un enorme impacto en la arquitectura del Nuevo Mundo.

⁵ Para ampliar los referentes de estudios clásicos en la arquitectura puede verse Chávez, 2015, pp. 66 - 68. Así también, un listado comentado de textos del siglo XX sobre la crítica de la arquitectura se encuentra en Zevi, 1981, pp. 173 - 202.

totalmente imposible establecer reglas y criterios absolutos para evaluar la arquitectura, porque cada edificio que merece la pena –como todas las obras de arte– tiene su propia categoría” (Rasmussen, 2000, p. 185).

En este sentido, deberá aclararse el concepto de obra de arte y de tal manera, facilitar la posibilidad de contrastar un objeto arquitectónico con estas condiciones, para verificar su cualidad artística o para poner en evidencia que se limita a ser una construcción, más o menos adecuada, lo cual tampoco es ni menos necesario o menos importante, sino diferente.

EL PAPEL HISTÓRICO DE LA ARQUITECTURA

Debe hacerse un paréntesis antes de iniciar el discurso sobre las cualidades arquitectónicas, pues el papel de la arquitectura en la actualidad no es el mismo que tuvo en otras ocasiones de la historia. La arquitectura siempre ha buscado facilitar el desarrollo de los individuos y su realización como personas de acuerdo con los ideales y el espíritu de cada época; así, en la prehistoria la arquitectura, impulsada por sacerdotes, se entendía como representación de un culto divino (figura 22); en los denominados imperios agrarios,⁶ la arquitectura tuvo una concepción religiosa y su misión se centraba en servir a los dioses e inmortalizar a los reyes (figura 23); en la cultura griega, cuna de la civilización occidental, gracias a la humanización de la cultura, la arquitectura se hizo antropomórfica y a través de ella se buscaba lo bello, la armonía, el equilibrio y la democracia (figura 24), hasta aquí la arquitectura tenía una orientación objetual y escultórica fundamentalmente; en el imperio romano en cambio, la arquitectura tenía como misión la glorificación del Estado, pero el espacio interior pasó a ser motivo de interés arquitectónico (figura 25); en el medioevo, la arquitectura oculta el cuerpo en la intimidad y rinde culto a Dios para la salvación eterna (figura 26); en el Renacimiento la arquitectura adquiere prestigio, se hace para humanizar el mundo y glorificar comerciantes y personalidades (figura 27); la arquitectura en el período barroco tuvo la intención de acercarse a Dios y al hombre perpetuando momentos dramáticos y captando la fugacidad temporal (figura 28); con la llegada de la modernidad, la arquitectura fue testimonio de la innovación técnica, constructiva y material dentro de una socialización general del hombre en beneficio de un supuesto desarrollo infinito (figura 29).

La labor de la arquitectura hoy, superada la modernidad basada exclusivamente en la razón, apunta a buscar economía,⁷ funcionalidad, perdurabilidad y justicia social, propiciar la vida pública y la intimidad deseadas, los contactos humanos, la multiplicidad y la convivencia, respetando el medio ambiente y asegurando el uso racional de los recursos dentro de una actitud ética de seriedad moral y comprensión de los valores locales en relación con la universalidad global contemporánea, para plantear soluciones espaciales adecuadas al contexto (figura 30).

LAS ESCALAS Y LA ESCALA

⁶ Algunos de los principales imperios agrarios fueron: el acadio, el sumerio, el egipcio, el indio, el asirio, el babilónico, el persa, el fenicio, el maya, el azteca y el inca.

⁷ La economía debe entenderse en el verdadero sentido del término: la correcta administración de los recursos. Idea considerablemente distante de la noción común que la relaciona con el rendimiento financiero.

Otra aclaración, es que la arquitectura posee diversas escalas, que van desde las unidades espaciales mínimas indivisibles, también denominados microcosmos o recintos (habitaciones, oficinas, halles, corredores, salones, escaleras, patios, balcones, terrazas, baños, etc.) (figura 31), compuestos por elementos arquitectónicos (planos y líneas, asimilables a: paredes, pisos, cubiertas, columnas, vigas, cables, tensores, cerraduras, etc.) (figura 32); luego en una segunda escala, la agrupación de unidades espaciales da como resultado los edificios (figura 33); a su vez, la agrupación de edificios definirá conjuntos, complejos, sectores, o barrios (figura 34); estos en grupos constituyen poblaciones o ciudades (figura 35), que a su vez pueden conformar áreas urbanas, metropolitanas o regiones urbanas (figura 36). Pues bien, este texto se centra fundamentalmente en los edificios.

La otra noción usual del concepto de escala, es la que hace alusión a la proporción de lo arquitectónico respecto a otro u otros elementos (el cuerpo humano, un espacio público, otro edificio, un predio, un barrio, una zona geográfica, etc.) (figura 37); la escala establecida por el diseñador respecto a su referente, determina un nivel de comprensión, de aprehensión, de relación y percepción fundamental para el carácter; “la escala puede ser entonces un mecanismo que ayude a conseguir una cualidad que poseen todos los buenos edificios: ser a la vez ‘como’ algo (y tener un significado general) y al mismo tiempo ser también algo especial (y tener un significado particular)” (Moore y Allen, 1981, p. 32).

LAS CONDICIONES FUDAMENTALES: SITIO Y PROGRAMA

Hechas estas indicaciones, debe reiterarse que la arquitectura posee dos condiciones fundamentales: el programa y el sitio, mencionadas ya cuando se hacía alusión a algunos edificios ejemplares de la historia. Pero de nuevo aquí el asunto se multiplica en su posibilidad y complejidad, ya que cada una de ellas tiene a su vez infinidad de factores y variables que atender, y que están en estrecha relación con el contexto, en el sentido amplio del término, es decir, en relación con el tiempo, la cultura del momento, los fenómenos sociales que se desarrollan en tal lugar, las condiciones políticas y económicas (figura 38). Albert Einstein, desde principios del siglo XX, enseñó la relatividad de la realidad y con ello se abrió paso a la infinita interpretación de los eventos y por supuesto de las respuestas que el ser humano plantea frente a ellos; esto se aplica a las obras arquitectónicas y por lo tanto, como se ha dicho, no pueden darse reglas absolutas, sino algunas recomendaciones de carácter general para ser adaptadas en cada proyecto. Como en la teoría einsteniana de la relatividad, la ubicación y por lo tanto la percepción del observador, es fundamental para la comprensión de los sucesos y fenómenos en el tiempo y el espacio,⁸ que constituyen a su vez la realidad tetradimensional de la arquitectura (figura 39), y que “[...] aparecen como rasgos accidentales, justificados únicamente por la experiencia” (Jamer, 1970, p. 220).

Dentro de los aspectos o variables que han de tenerse en cuenta del sitio de emplazamiento de un proyecto arquitectónico están: la historia, los elementos sensibles (espíritu, evocaciones, el olor, el color, la textura, la acústica, el sabor metafórico, el movimiento, la temperatura), los aspectos generales (morfología, los llenos y vacíos, la tipología, los usos,

⁸ Ni el tiempo ni el espacio, son algo dado en la naturaleza o independientes del hombre, por el contrario, son el resultado de una función cognitiva que parte de los esquemas conceptuales para dar explicación a la existencia humana.

la piel, la geografía), los elementos particulares (flujos, parqueaderos, aproximaciones, accesibilidad, nodos, hitos), los ordenadores (jerarquías, geometrías, tramas, equilibrios, simetrías, ritmos, escala), los inventarios (cronológicos, estilísticos, socioeconómicos, constructivos, arquitectónicos, artísticos, de usos, densidades), las normas (proyectos viales, alineamientos, sesiones, usos, densidades e índices) y los servicios públicos (aguas, energía, telefonía, datos) (Chávez, 2007, pp. 21-41) (figura 40). Como puede verse, los aspectos del lugar, que deben ser tenidos en cuenta en un proyecto arquitectónico, demandan un detallado conocimiento previo al diseño y la respuesta a ellos depende de la subjetividad y las intenciones del creador (figura 41); pero una actitud de respeto por los caracteres del lugar, entendido a la manera griega del *topos* conduce a una postura palimésica de permanencia, cuidado y re-creación ya que “[...] cada lugar queda justificado por las obras a partir de las cuales él mismo va siendo engendrado [...], mientras que éstas son a su vez consideradas como valiosas por el hecho de estar localizadas [...]” (Duque en Ortiz-Osés y Lanceros, 2006, p. 105), en el sitio.

Por su parte, el programa posee una condición cuantitativa y funcional, y otra cualitativa y poética, ambas asociadas al uso para el cual se destina el proyecto y que determinan las diversas estancias y las relaciones entre ellas (Chávez, 2007, pp. 43-45). Además del sitio y el programa, un edificio posee una serie de sistemas que permiten materializar y organizar los componentes. Los sistemas básicos, sin los cuales no es posible tener un edificio habitable son: el sistema espacial, el estructural de soporte y el de delimitación. En algunas ocasiones se distingue también un sistema de circulaciones, pero aquí se entenderá como parte del sistema espacial. Es posible que existan otros sistemas complementarios de carácter técnico para contribuir con el funcionamiento de la edificación (instalaciones hidráulicas, energéticas, residuos sólidos, aire acondicionado, etc.). Cada uno de estos sistemas debe estar concebido como un mecanismo de precisión y los básicos deben tener además de esta cualidad técnica, un sentido que supere el universo pragmático para encontrar lo trascendente, propio de los humanos (figura 42).

Aunque hay una aparente dicotomía entre la función y la belleza, discusión que apareció particularmente con la creación de las Academias europeas en el XVII y en el Siglo de las Luces,⁹ “[...] los inevitables debates sobre si un edificio era ‘bello’ a causa de sus proporciones y su ornamento o si la belleza respondía a criterios más ‘funcionales’ (Bloomer y Moore, 1983, p. 29) (figura 43), se vería superada con el tiempo por la comprensión de los efectos estéticos de carácter funcional, como se verá posteriormente.

LOS PRINCIPIOS ORDENADORES

⁹ La Real Academia de Arquitectura de Francia, fue fundada en París en 1671 por Luis XIV. La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en España, se fundó en 1752 durante el reinado de Fernando VI, por iniciativa del escultor italiano Domenico Olivieri. La Academia de Bellas Artes de Viena fue fundada en 1692 por el pintor de la corte Peter Strdl y refundada en 1725 como Academia de la Corte Imperial y Real de Pintores, Escultores y Arquitectos. La Real Academia de Bellas Artes de Dinamarca fue inaugurada en 1754 por Federico V en Copenhague. La Real Academia de Artes del Reino Unido, fue fundada en Londres en 1768 bajo el reinado de Jorge III. La Escuela de dibujo fundada por Lambert Krahe en 1762 en Düsseldorf, Alemania, se convirtió en 1773 en la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura del Palatinado. La Academia de Bellas Artes de Brea en Milán, Italia, fue inaugurada en 1776 por la emperatriz María Teresa I de Austria bajo la dirección del arquitecto Giuseppe Piermarini. La Academia de Bellas Artes de Múnich fue creada en 1808 por el rey Maximiliano I de Baviera.

Por otro lado, en la arquitectura están presentes los principios ordenadores, que como su nombre lo indica, establecen los criterios bajo los cuales se componen los diferentes sistemas. Desde los orígenes de la tradición occidental, de acuerdo con lo establecido por Vitruvio en el primero de sus libros, la arquitectura se compone de orden (*ordinatio*: relación de las partes con el todo) (figura 44), disposición (*dispositio*: visión del edificio en plantas y alzado) (figura 45), distribución (*distributio*: conveniencia económica) (figura 46), euritmia (*eurythmia*: repetición de las partes) (figura 47), simetría (*symetria*: armonía de las partes) (figura 48), y o decoro (*decorum*: aspecto del edificio acabado) (figura 49). Obsérvese cómo en estos elementos se incluyen los que aquí se denominan principios ordenadores, que son los que permiten establecer las pautas de composición para definir dimensiones, ubicaciones, límites y características de las partes, bien sean unidades espaciales o elementos arquitectónicos; Rasmussen (2000) determina que “[...] ésta es la tarea del arquitecto: ordenar el entorno del ser humano y establecer relaciones entre ambos” (p. 31) (figura 50).

Algunos de los principios ordenadores más usuales son la geometría, la jerarquía, la escala, la orientación y la proporción (figuras 51 a 55); con ellos, el arquitecto da luz a sus ideas, premisas, intenciones de diseño y pautas proyectuales. Como se podrá ver, son muchas variables en juego al momento de concebir una edificación; de la correcta e inteligente combinación intencionada de todas ellas, resultan las arquitecturas, algunas veces más, otras veces menos conmovedoras y memorables. Para lograr un buen edificio no basta con moldear la forma, con combinar algunos materiales y establecer un principio de orden, se requiere mucho más: el toque particular de la personalidad de su creador, la fuerza y la contundencia de las ideas hechas espacio, la escenificación de recintos dirigidos al alma, que establezcan experiencias vitales y estéticas positivas, de carácter emotivo (figura 56), porque desde la perspectiva del filósofo Ernst Cassirer,¹⁰ el ser humano es esencialmente simbólico y como tal establece unidades de dominio espiritual con características alegóricas e intuitivas mediante una actividad libre de expresión que conecta la experiencia con otros significados profundos; a eso se refería también el historiador del arte francés Henri Focillon cuando hablaba de que [...] a un cierto orden de las formas corresponde un cierto orden de los espíritus (Patteta, 1985, p. 31).

Tanto el psiquiatra y psicólogo suizo Carl Gustav Jung como el mencionado Cassirer coinciden en definir la expresión simbólica como manifestación de algo espiritual a través de signos e imágenes sensibles, como el espacio y la forma. Para Jung, el símbolo es la puerta de entrada al inconsciente, y como tal, el arte en tanto expresión de imágenes, es la comunicación directa, personal y significativa que utiliza los símbolos comunes a toda la humanidad con la particularidad individual interpretable según las condiciones de cada individuo. De aquí que la arquitectura sea marco de paso a lo arquetípico como testimonio simbólico que no está restringido por el tiempo, ya que los arquetipos, además de ser universales, escapan a los límites temporales, designando contenidos psíquicos que no están sometidos aún a elaboración consciente alguna. Para complementar esta idea del carácter

¹⁰ En esta línea de pensamiento, conocida como antropología filosófica, según la cual el lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes del universo simbólico (Cassirer, 1963, p. 47), se ubican Carl Jung, Erwin Panofsky y E. H. Gombrich.

espiritual de la disciplina, cabe traer a la reflexión la mirada interpretativa originaria del término y de esta manera encontrar en sus raíces aportes sobre la calidad de la arquitectura.

LA CONDICIÓN PREEMINENTE DE LA ARQUITECTURA

De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, la palabra arquitectura proviene del latín *architectūra*, y se define como el arte de proyectar y construir edificios, diseño de construcciones y edificios y, conjunto de construcciones y edificios. Además, indica que la partícula *archi* corresponde al latín *archi* y este del griego ἄρχι (*archi*), derivado de ἄρχειν (*árchein*) que significa ser el primero; también se determina como un elemento compositivo que, cuando precede a un sustantivo, indica preeminencia o superioridad (figura 57). Por su parte, lo tectónico, como adjetivo, se define como perteneciente o relativo a los edificios u otras obras de arquitectura; y también se refiere como aquello perteneciente o relacionado con la estructura de la corteza terrestre (figura 58); este sustantivo viene del griego τεκτονικός *tektonikós*, que traduce: perteneciente a la construcción, y hábil en construir.

En este ámbito etimológico, la arquitectura se puede definir entonces, como lo preeminente o superior de los edificios, es decir, aquellas edificaciones que poseen un carácter superior al común de las construcciones. Esa superioridad, es lo que para efectos de este preámbulo, se ha denominado calidad, sobre la cual versa la reflexión del documento, y es lo que permite a una edificación adquirir el estatuto artístico, que será lo que se explorará en el texto hacia el final de sus páginas. Desde el aspecto adjetivado de lo tectónico, unido a lo superior, también puede establecerse que la arquitectura es aquello que supera la mera dimensión de lo terrestre, lo material o físico, que proviene de la Tierra, para situarse en un dominio trascendental y metafísico, que determina el fondo simbólico, conectado con lo esencial del ser (figura 59).

Ahora cabe acudir a la historia de la teoría arquitectónica, de donde pueden destacarse algunas definiciones que contribuyen a establecer un concepto global de lo que es la disciplina, posibilitando así una construcción ideológica de su calidad. Para esto, se transcriben a continuación tres de ellas, iniciando por la de Alberti, quien decía en su citado libro *De re aedificatoria*:

Llamaré arquitecto aquel que sepa imaginar las cosas con razones ciertas y maravillosas, y dentro de la regla, tanto con la mente como con el ánimo; así como llevar a cabo en su obra todas estas cosas, las cuales, mediante movimientos de masas, conjunción y acumulación de cuerpos, se pueden adaptar con gran dignidad al uso de los hombres (Patetta, 1984, p. 20).

Nótese que en este planteamiento se involucra una dimensión anímica que acompaña la intelectual, para establecer la dualidad necesaria de la arquitectura. Por su parte, el francés neoclásico, Étienne-Louis Boullée en su *Architecture Essai sur l'art*, de 1780, desafiaba lo planteado por Vitruvio y afirmaba:

¿Qué es la arquitectura? ¿La definiré, como Vitruvio, como el arte de edificar?
No. Hay en esa definición un grosero error. Vitruvio toma el efecto por la

causa. Es preciso concebir para efectuar. Nuestros primeros padres sólo construyeron sus cabañas tras haber concebido su imagen. Esta producción del espíritu, esta creación es lo que constituye la arquitectura, a la que, en consecuencia, podemos definir como el arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio (Patteta, 1984, p. 20)

Para contrastar estas definiciones de arquitectos, vale ahora revisar la dada por el filósofo y semiólogo francés Roland Barthes (2001), que interesa particularmente para los efectos de este texto, y para quien “la arquitectura es siempre sueño y función, expresión de una utopía e instrumentos de una comodidad” (p.60). Para comprender la postura de Barthes, debe anotarse que él le apuesta al modelo estructural de los lingüistas, pero plantea que puede ser aplicado a otros sistemas de signos como los del diseño de objetos (dentro de los que caben los espaciales), la producción industrial, la culinaria, etc. Esa idea estructuralista¹¹ difundida a otros campos diferentes del lenguaje, considera la posibilidad de aislar conjuntos formales que constituyen estructura y que poseen rasgos similares de asociación, aunque se pueda diferenciar entre la forma y el rasgo mecánico o utilitario del signo, y a su vez separar el significado. De esta manera, el uso de un elemento posee el significado de la función que permite realizar, y ya que la sociedad convierte los instrumentos y los objetos en signos (figura 60), ellos portan un sentido y promueven un tipo de comportamiento. En ese campo signifiante impuesto por los signos, hay una dimensión inconsciente, pero el arte contemporáneo hace un llamado sobre esta indiferencia ante la imposición de los signos culturales. Para Barthes entonces, la arquitectura se mueve entre dos órdenes: lo ideal u onírico, deseado como fin último de la experiencia humana (figura 61), y lo mecánico y confortable, propio del cuerpo físico, material, amnésico y vicioso (como diría José Luis Pardo), finito y corruptible (figura 62).

LA HISTORIA Y LA BONDAD

En la actualidad, muchos caminos de producción cultural son válidos, siempre y cuando posean sensatez y coherencia, no produzcan daño y en cambio propicien la cualificación de la experiencia existencial; eso es lo que la filosofía y las teorías posmodernas o posthistóricas han manifestado. Hoy la cultura se ha abierto a la multiplicidad y la pluralidad de saberes, pensamientos y disciplinas; de tal manera:

Los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, con cualquier propósito que desearan, o sin ninguno. Esta es la marca del arte contemporáneo y, en contraste con el modernismo, no hay nada parecido a un estilo contemporáneo (Danto, 1999, p. 37).

Sin embargo, la historia debe hacer parte fundamental de toda manifestación humana, su desconocimiento imposibilita precisamente la liberación de la cual se habla en la anterior cita; en consecuencia, la buena arquitectura, debe poseer un sustrato histórico para soportar

¹¹ El método estructuralista tiene como objetivo básico el punto común de todas las manifestaciones artísticas, en cualquier lugar, tiempo y cultura. Soporta su trabajo en el concepto de signo como único válido para la comprensión de todos los fenómenos artísticos.

su expresión. La arquitectura de calidad, denota el conocimiento de la historia; así la arquitectura contemporánea tiene dentro de su abanico de posibilidades, las expresiones estilísticas y estéticas del pasado para ser incorporadas, o no, en las nuevas, según lo que al arquitecto le interese (figura 63). A diferencia de otros momentos de la historia, en los cuales el pasado era rechazado, subvalorado o calificado como bárbaro y despreciable, y por lo tanto había que borrar todo rastro de él, hoy en la arquitectura es factible incorporar lecciones del pasado, sin remedos superficiales o caricaturescos, para lograr una verdadera apropiación de valores significativos dentro de un lenguaje actual, que supere las tendencias efímeras de las modas y construya criterios culturales para reforzar la condición simbólica humana. “Un conocimiento de lo que se ha hecho en el pasado evita, por supuesto, la inútil reinvención de la rueda (dejando felizmente más tiempo para aquellas ruedas que realmente necesitan reinventarse)” (Moore y Allen, 1981, p. 35).

Dentro de la calidad arquitectónica, el conocimiento histórico se complementa entonces con la bondad, de tal suerte, la buena arquitectura no debería producir ningún daño, ni ambiental, ni social, ni ecológico, ni económico o político. Pero el problema aquí es que algunas veces la limitada conciencia humana impide establecer con certeza las consecuencias de las decisiones proyectuales o las concreciones materiales de las ideas espaciales. Sin embargo, hay que hacer el esfuerzo para visualizar tales implicaciones, y en esto radica una de las cualidades de un buen arquitecto: adelantarse en el tiempo para prever los problemas que sus decisiones pueden tener. Los sistemas, los principios ordenadores, los recintos y los elementos arquitectónicos, incluyendo por supuesto los materiales seleccionados, deben estar establecidos para hacer que la vida y la habitación de los espacios sean, entre muchas cosas, adecuados, confortables, amables, sanos y armónicos (figura 64).

LA CUALIDAD PLÁSTICA

Un buen arquitecto, como ya se ha dado a entender, no es exclusivamente quien sabe manipular diestramente las formas, los colores, las proporciones o los volúmenes para obtener composiciones agradables a la vista, lo cual es una confusión muy común; es mucho más y por extensión entonces la arquitectura. La potencia de la imagen exterior de los edificios, sumada a la fuerza de la presencia en el paisaje¹² y en la percepción del mundo exterior, promueven la idea de que la buena arquitectura es la que más impacta la vista (figura 65); pero aquí radica uno de los errores más comunes entre los arquitectos: creer que lo bello es bueno. Esta confusión que privilegia la belleza, *venustas*, por sobre la *firmitas* y la *utilitas*, parece señalar el ego de los que atienden este aspecto como ideal divino, propio y exclusivo de quienes tiene la capacidad creadora y se consideran superiores por ser artistas. Y como si fuera poco, el poder de los medios de comunicación privilegian la imagen por encima de cualquier cosa acudiendo a su carácter universal y al condicionamiento visual de la especie¹³ (figura 66).

¹² El concepto de paisaje se concibe hoy como una construcción intelectual simbólica de carácter histórico establecida con base en la interacción de factores naturales y humanos. Para ampliar el concepto ver Chávez, 2016, pp. 22 - 57.

¹³ Los estudios neurológicos evidencian que entre el 80% y el 90% de la información que el cerebro humano obtiene proviene de la visión y la velocidad de procesamiento de dicha información es aproximadamente 60.000 veces más rápida que la de un texto escrito.

Pero ello no quiere decir que la buena arquitectura deba prescindir de esta cualidad plástica; bien conocida por ejemplo es la frase del maestro suizo, Le Corbusier, considerado por muchos como el padre de la Arquitectura Moderna: “la arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz”; sin embargo, debería comprenderse este aspecto desde una noción mucho más amplia que la exclusivamente óptica, para adentrarse en los territorios amplios de la estética, entendida como un asunto relacional, es decir, un fenómeno humano de reacciones, de carácter automático, ante los estímulos que produce la realidad (Schaeffer, 2005). Y esas reacciones no son visuales solamente, sino que implican todos los sentidos, los recuerdos, las asociaciones, la memoria, la imaginación, la expresión y la emoción. Así, la estética no es una propiedad de los objetos, no puede afirmarse que un objeto sea más o menos estético, incluyendo a los edificios.

LA ESTÉTICA

En este orden de ideas, la estética implica respuestas, positivas o negativas frente a lo que se ve, lo que se huele, lo que se escucha, lo que se percibe hápticamente,¹⁴ al recorrer un lugar, al descubrir sus proporciones, al sentir su humedad, su temperatura, sus matices de colores, los cambios de luces y sombras, a la posibilidad de sentirse resguardado, seguro y orientado (figura 67); es fundamental la relación estética que un edificio permite establecer con su entorno, incluso las relaciones simbólicas con el infinito y con el cielo, representados ancestralmente en el firmamento, en el horizonte, en la inconmensurable profundidad del cosmos nocturno, porque “el comportamiento estético es una actividad representacional, puesto que siempre es ‘acerca de’ algo, es decir, que se dirige a un objeto que constituye su referente” (Schaeffer, 2005, p. 46). Es de gran importancia también la posible relación con la naturaleza, con los cambiantes verdes vegetales y con los variables azules celestes, con el calor de la radiación solar, con la sensación de frescura de la brisa, con la humedad de la lluvia, etc. (figura 68). Aquí debe recordarse que la raza humana ha desarrollado su evolución durante milenios en contacto directo con lo natural, el hombre se ha entendido a sí mismo como parte de la naturaleza, no como algo contra ella, que es la versión heredada del pensamiento antropocéntrico moderno inaugurado en el Renacimiento, lo que representa apenas unos seiscientos años, que comparados con los más de doscientos mil que tiene la especie *homo sapiens*, es muy poco.

Todos los ciclos naturales se reflejan en el cuerpo humano y su funcionamiento depende de ellos, de la relación directa con la luz, las estaciones o las temporadas;¹⁵ un buen edificio deberá brindar la posibilidad de que sus ocupantes y usuarios tengan la opción de ese contacto, de tal manera las funciones del cuerpo, los sistemas biológicos, los metabolismos, la regeneración celular, la recuperación y el desarrollo serán más armónicos, naturales y sanos. Pero más allá de estos efectos fisiológicos, es necesario aquí introducir un aspecto fundamental en la calidad de la arquitectura: el manejo de la luz natural en los espacios interiores, “la luz es de una importancia decisiva en la experiencia de la arquitectura”

¹⁴ “El sentido háptico no es otra cosa que el sentido del tacto reconsiderado de manera que incluya el cuerpo entero y no solamente los instrumentos del tacto como son, por ejemplo, las manos” (Bloomer y Moore, 1983, p. 46).

¹⁵ Esto ha sido demostrado por los ganadores del premio Nobel de medicina 2017, Jeffrey Hall, Michael Rosbash y Michael Young quienes aislaron el gen que controla el reloj biológico, sincronizado por los seres vivos con la rotación terrestre, y poniendo en evidencia los mecanismos moleculares que determinan los ritmos circadianos, reguladores de la conducta, la temperatura, el metabolismo y el sueño.

(Rasmussen, 2000, p. 145), los juegos lumínicos que varían entre la oscuridad total, hasta la luz plena, generan estímulos estéticos de gran potencia y capacidad emotiva; esto requiere aberturas y planos que la conduzcan, la controlen, la direccionen o incluso la colorean, tal y como ocurre por ejemplo en la Capilla de San Ignacio de Steven Holl (figura 69), o en el Museo de la Biodiversidad de Frank Ghery (figura 70). El manejo consciente de la luz, a pesar de la impredecibilidad de sus variaciones naturales, hace parte de la condición poética de la arquitectura, puede promover atmósferas oníricas de ensoñación que estimulan la imaginación, la introspección, el sentido de libertad, la presencia de dimensiones virtuales intangibles y asociaciones de carácter numinoso o religioso.

De manera similar, en la medida en que la materialidad arquitectónica replique las formas y características naturales, también facilitará la salud, física y mental, así como la asociación metafórica o alegórica. Al respecto hay que recordar enfáticamente que el cuerpo humano está hecho de los mismos elementos que la Naturaleza y ha evolucionado bajo las condiciones y fuerzas naturales; su alejamiento de ellas, impide su correcto funcionamiento. Numerosas anomalías en los seres humanos se han asociado a condiciones arquitectónicas indeseables, como la altura respecto a la Tierra, el sometimiento a condiciones energéticas artificiales producidas, por ejemplo, por el uso prominente de metales en los espacios, por las corrientes eléctricas generadas por transformadores, plantas y líneas de alto voltaje, etc. (Bueno, 1992; Chávez, 2017, pp. 182-183; Deveraux, 1993). Pero la réplica no ha de ser literal, mimética como sí se entendió el arte en otros momentos; debe ser más bien una recreación de las características esenciales de lo natural, una elaboración intelectual que aleje el resultado de una arquitectura caricaturizada o una “arquitectura pato”¹⁶ (figura 71) y la acerque a las características profundas de la Naturaleza para hacer conexiones cualitativas profundas (figura 72).

Volviendo al tema estético, cabría hacerse la pregunta de ¿Cómo establece la arquitectura escenarios propicios para experiencias estéticas positivas y memorables? Pues bien, esta es otra cuestión básica al momento de evaluar la calidad de un edificio, pero debe tenerse en cuenta que “el juicio estético no es sino consecuencia del comportamiento estético, y no su condición definitoria” (Schaeffer, 2005, p. 79) y por lo tanto tiene un componente subjetivo dado el carácter cognitivo de la actividad; de tal manera, el juicio estético también es de carácter expresivo puesto que “[...] las referencias de la sensibilidad estética toman su fuente en la sensibilidad visceral y muscular profunda, en la sensibilidad dérmica, en los sentidos olfato-gustativos, auditivo y visual; en fin, en la imagen intelectual, reflejo del conjunto de los tejidos de sensibilidad” (Leroi-Gourhan, 1971, p. 268) (figura 73). Incluso, en la experiencia estética también acude una respuesta funcional o mecánica a la satisfacción de necesidades concretas o abstractas, de tal forma, “el análisis de los objetos de uso práctico, como los útiles, las máquinas y los motores, así como las casas y las ciudades, deja entrever propiedades estéticas peculiares, directamente ligadas a su función” (Leroi-Gourhan, 1971, p. 291) (figura 74), tales como la noción de sentirse aislado en la intimidad, para ser, sin estar vigilado o expuesto, para entrar en contacto con lo profundo de cada quien, o el sentido de estar resguardado de las amenazas externas.

¹⁶ El término fue acuñado en los años setenta por Robert Venturi en su libro *Aprendiendo de las Vegas*, aludiendo a la construcción en forma de pato que realizó, hacia 1931, Martin Maurer, propietario de un criadero de patos en Flanders, Long Island, Estados Unidos.

LA FLEXIBILIDAD

También cabe aquí, como un aspecto deseable en la arquitectura, la posibilidad que puede brindar un edificio de adaptarse a las actividades que surgen con la espontaneidad del devenir, con los cambios y transformaciones que aparecen en el transcurso del tiempo (figura 75). La flexibilidad pues, debería ser otro aspecto a tenerse en cuenta en el momento de hacer arquitectura, muchos de los mejores edificios de la historia, aquellos que han permanecido vigentes en el tiempo, han sabido adaptar sus estancias a nuevas actividades y necesidades; con una sabia humildad y una discreción resaltable, las construcciones que han cambiado sus usos con el tiempo, han mostrado que la permanencia no es solo material sino dinámica y funcional (figura 76).

Pero, ¿Cuándo puede afirmarse que un edificio es flexible? Cuando la estructura de soporte de una edificación es independiente del sistema delimitante, los cambios espaciales se facilitan; así también, cuando las áreas dispuestas para los distintos recintos son generosas y amplias, también promueven los cambios de usos. Puede afirmarse de similar manera, que cuando los componentes del sistema espacial están definidos y son claros, las modificaciones y variaciones se facilitan, especialmente cuando los espacios que contienen instalaciones y sistemas técnicos están agrupados; esto no solo racionaliza y simplifica la construcción y el mantenimiento, haciendo más sostenible la edificación, sino que además, en caso tal en el que se requiera modificar el sistema espacial, habrá mayores áreas libres para los nuevos ordenamientos (figura 77).

Todo esto debe entenderse en las tres dimensiones, es decir, si los volúmenes espaciales y las alturas de los recintos son amplios, podrán acometerse distintas funciones en ellos, incluso podrían aparecer eventuales subdivisiones. Así mismo, deben tenerse en cuenta los materiales con los cuales se construyen las particiones espaciales y los acabados interiores, ellos son fundamentales en el momento de intentar hacer algún cambio, de tal manera que, si son livianos, recuperables, fácilmente removibles y poseen sistemas de fijación simples, contribuyen con la flexibilidad.

LA BELLEZA

Ahora bien, dentro de la estética, por supuesto que cabe la belleza,¹⁷ buscada por la especie desde siempre, relativa también según muchas condicionantes, y subjetiva como la diversidad misma de los individuos que van tras ella (figura 78); como se dijo, prácticamente en todos los tratados de arquitectura de la historia, se incluye la belleza como una de las variables más importantes, en muchos momentos se han dado hasta fórmulas para ser aplicadas en busca de esta anhelada condición, como la proporción áurea,¹⁸ la serie numérica de Fibonacci¹⁹ (figura 79) o la simetría bilateral (figura 80), las correcciones de

¹⁷ La belleza se estudia dentro de la disciplina filosófica de la estética.

¹⁸ También denominada el número áureo, la divina proporción o el número de oro, es un número irracional basado en la proporción que guardan entre sí dos segmentos de recta a y b (a más largo que b), cuya longitud total (suma de a y b) es al segmento mayor a , lo que este segmento a es al menor b : $[a + b] \div a = a \div b$.

¹⁹ Corresponde a la sucesión infinita de números naturales que inician en cero y cada número es la suma de los dos anteriores: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597...

perspectiva, el *shaku* y el *ken*,²⁰ los cánones de medidas ideales,²¹ los órdenes²² (figura 81), el sistema proporcional de *El Modulor* de Le Corbusier²³ (figura 82), las geometrías hexagonales de Wright, la red rectangular de Mies van der Rohe,²⁴ el módulo hospitalario de Nicolai Eigtved,²⁵ etc. Pero ¿Qué es la belleza? El diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, define que algo es bello cuando por la perfección de sus formas, complace a la vista o al oído, y por extensión, al espíritu; y trae una segunda acepción que relaciona lo bello con lo bueno y lo excelente; además, determina que la palabra proviene del latín *bellus*, que traduce lindo. La belleza debe considerarse como un concepto abstracto relativo a las características de una cosa, que percibidas a través de una experiencia sensible, es decir, a través de los sentidos, genera una sensación de placer, bienestar o satisfacción.

Sin embargo, como sucede con muchos otros conceptos, el de la belleza es relativo y depende del momento cultural, del grupo social en el cual se estudie, e incluso de cada individuo y su historia personal. En la antigüedad por ejemplo, la belleza se entendía como una especie de arrebató o posesión de carácter divino; no obstante, las pautas de belleza han sido bastante constantes,²⁶ por lo menos en la cultura occidental inaugurada en la Grecia antigua, en donde por ejemplo, los filósofos de la escuela pitagórica asociaban la belleza a la matemática, y por su parte los platónicos la consideraron como un concepto ideal cuya existencia es independiente de los objetos y reside en el alma. En el Medioevo, el teólogo y filósofo católico, Tomás de Aquino definió la belleza como lo que agrada a la vista, lo cual permitiría preparar la noción renacentista de lo bello, como aquello asociado al placer visual de lo armónico y lo natural que conduce a sentimientos y emociones agradables. Alberti, en *De re aedificatoria* dice que “[...] la belleza es un concierto (concinntitas) de todas las partes reunidas con proporción y razonamiento en el conjunto en que se encuentren, de manera que no se pueda añadir, quitar, o cambiar ninguna cosa que no sea para empeorarlo” (Patetta, 1984, p. 132), así reproducía lo que ya Aristóteles había formulado en la *Poética*: la belleza consiste en la medida y el orden (Jiménez, 1986, p. 27). Entre otros muchos conceptos, vale traer el hecho de que el filósofo y teólogo francés Charles Batteux publicó en 1746 su tratado *Les beaux arts réduits à un même principe*, en donde define que la mimesis, como reproducción de la belleza natural, es tal principio (figura 83). Por su parte, el historiador de arte alemán Johann Winckelmann, en el mismo siglo, partiendo del concepto griego de la imitación de la naturaleza, definió la belleza clásica como la noble sencillez y serena grandeza (figura 84). Para el referido Cassirer,

²⁰ El *shaku*, originario de China es una medida clásica japonesa similar al pie. El *ken*, también utilizado en Japón, desde el medioevo como medida absoluta, dio lugar a dos métodos modulares de diseño: el *Inaka-ma* y el *Kyō-ma*

²¹ El canon es un concepto referido a las proporciones ideales del cuerpo humano que establece medidas proporcionales armónicas entre las partes de una figura basadas en fórmulas matemáticas; originario de Egipto, tuvo su auge en la antigua Grecia a partir de su formalización literaria por el escultor Policeto en su libro *El Kanon* del siglo V a. de C.

²² Para los griegos clásicos de la antigüedad los órdenes representaban la expresión perfecta de la belleza y la armonía. Estaban basados en un sistema de proporciones a partir del diámetro de una columna que permitía establecer la dimensión de todos los componentes de un edificio. Los más usuales son el toscano, el dórico, el jónico, el corintio y el compuesto, que corresponden a su origen cultural.

²³ Sistema de medidas arquitectónico publicado por Le Corbusier como libro en 1948, basado en la proporción antropométrica de la medida de 2.26 m. de un hombre con su brazo extendido hacia arriba.

²⁴ Establecida en 1950 por el arquitecto alemán para el proyecto del Instituto Tecnológico de Illinois, en Chicago, con un módulo de 18 x 24 pies.

²⁵ El arquitecto danés estableció este módulo hacia 1750 para el Hospital Real Frederik de Copenhague, Dinamarca (actual Museo Danés de Arte y Diseño), basado en las dimensiones de una cama hospitalaria.

²⁶ La belleza constituye un concepto que vincula veinticuatro siglos de reflexión estética (Jiménez, 1986, p. 25).

“verdad y belleza, razón y naturaleza, son expresiones de la misma cosa, del mismo orden inviolable del ser” (Jiménez, 1986, p. 29) (figura 85). Y no puede dejarse de lado la definición que Hegel dio en el siglo XIX de la belleza como manifestación sensible de la idea, que conecta el concepto con las artes y lo eleva a un plano metafísico (figura 86), que sería al que le temería la estética del siglo pasado.

De la historia del concepto de la belleza²⁷ debe rescatarse, para los efectos de la calidad arquitectónica, el hecho de que ella ha estado asociada a la verdad, la bondad, el placer, lo ideal, la perfección, lo divino y el bien; además, la reflexión sobre el concepto se ha relacionado con las funciones del cuerpo humano y de sus sentidos, de hecho la etimología de estética indica que proviene del latín moderno *aestheticus*, y este del griego αισθητικός *aisthētikós*, que se refiere a lo que se percibe por los sentidos; y la forma femenina se deriva del latín moderno *aesthetica*, y este del griego [ἐπιστήμη] αισθητική [*epistēmē*] *aisthētiké*, que alude al conocimiento que se adquiere por los sentidos. De tal manera, se vuelve a lo planteado en las primeras líneas de este aparte, cuando se establece que la belleza es una construcción mental que se obtiene, a través de los sentidos,²⁸ sobre las características de un objeto.

Y respecto a la dicotomía histórica entre contenido y contenedor, que para el caso de la arquitectura corresponde a varias de sus cualidades: forma y espacio por ejemplo (figura 87), materia y atmósfera, etc. (figura 88), hay que aclarar que “la belleza es parte del contenido de las obras, y su modo de presentación nos interroga acerca del significado de la belleza” (Danto, 1999, p. 120), pero ella no es considerable en la actualidad como un atributo condicional de la calidad artística de un producto cultural. De hecho, la manera o el modo de presentación de la belleza es relativo y no se puede universalizar; en el neolítico, la belleza en los cuerpos femeninos se consideraba como aquella que resaltaba los rasgos reproductivos de la mujer y en consecuencia la prominencia de caderas y bustos; así también, otra noción del término se encuentra en la cultura maya dentro de la cual el estrabismo se consideraba como un rasgo de belleza; para dar un último ejemplo, hace cien años, el artista francés Marcel Duchamp, demostró que sus *readymades* eran arte, aunque no propiamente bellos.

Algunos aspectos de la belleza humana pueden extenderse a la belleza objetual; la simetría, la juventud, la medianidad y la sensualidad, son considerados como aspectos fundamentales de la belleza física humana y ya que están relacionados con la salud, se vinculan con un origen adaptativo e instintivo de carácter evolutivo. Estas variables pueden tener aplicación en la belleza de los objetos, incluyendo los arquitectónicos; de tal manera, un edificio con composiciones simétricas, proporciones y dimensiones medianas, con cierta sensualidad (que incita o satisface los placeres de los sentidos) y de apariencia joven (firme, sólido, limpio y sin defectos), podría percibirse como algo bello. Pero todo esto es siempre relativo y subjetivo, no puede tomarse como una fórmula universal para obtener la cualidad bella en la arquitectura (figura 89).

²⁷ Para ampliar la relación del concepto de belleza con la arquitectura puede verse, en el libro *Cuerpo, memoria y arquitectura* (Bloomer y Moore, 1983), el capítulo “El sentido de la belleza” (pp. 35 - 41).

²⁸ Además de los cinco sentidos convencionales (vista, gusto, olfato, oído y tacto), hoy se incluyen la cenestesia (referida al sentido vital), la cinestesia (que alude al movimiento), el equilibrio, el térmico, el verbal, el intelectual y del yo ajeno (Köning, 1980).

LA PERDURABILIDAD Y LA RUINA

También asociada a la estética, aunque de otra manera, está el aspecto sostenible de una edificación. Salvo algunas excepciones, la arquitectura tiene un carácter de permanencia (figura 90), que al igual que la belleza, se busca de manera generalizada. Y la asociación estética del estado de conservación de una edificación puede tener dos emotivas posibilidades, pues la relación entre lo que está correctamente conservado lleva sin dudas a sentimientos y respuestas instintivas del ser humano frente al problema universal de la supervivencia; así, aquello que está en ruinas, está putrefacto o descompuesto, es oscuro, sombrío, partido, deshecho, enfermo o patológico, se vincula, con el peligro, la intoxicación, el envenenamiento, la amenaza, el aplastamiento, la exposición, la herida, la enfermedad, la muerte (figura 91). En cambio, lo que en apariencia está firme, fuerte, fresco, conservado, en buen estado, limpio, aplomado, brillante, pulido, se relaciona con un estado ideal para la protección, la salud, el resguardo, la seguridad, la procreación y la vida (figura 92). No obstante, la ruina (figura 93) posee una imagen nostálgica, romántica, una cierta atracción por el descuido y la actitud descomplicada que a su vez está emparentada con una postura desprevenida de la vida.

Para evidenciar la relatividad del concepto de la belleza asociado a la ruina, cabe referirse a algunos edificios proyectados por el Grupo Site²⁹ en los años setenta (figuras 94 y 95); sin embargo, lo que en sentido profundo pretendía esta arquitectura de Site, alejándose de la arquitectura comercial típica, era hacer un cuestionamiento sobre la actitud consumista, el *statu quo* y la cultura de masas predominante: “[...] la intención es utilizar un edificio entero como tema artístico... en lugar de conformarse con las estrategias convencionales de diseño arquitectónico en la orquestación de la forma, el espacio y la estructura” (Wines, 2017), hay una postura filosófica similar a la encarnada por *La fuente*,³⁰ obra de 1917 de Marcel Duchamp o las *Latas de Sopas Cambell's*,³¹ de Andy Warhol, en las cuales la noción tradicional de la belleza se ve trastocada.

Además de la idea nostálgica de la ruina, la conservación también tiene implicaciones económicas y de sostenibilidad, de la posibilidad de mantener la habitabilidad en el planeta, de la conservación de la naturaleza, del consumo responsable, de reducir la huella ecológica y los costos del mantenimiento, lo cual evita o reduce la pobreza y las diferencias de clases. Adaptando la idea formulada por Francisca Pérez (2014) de que todo arte es heterónimo, no autónomo, es decir, depende del contexto, puede afirmarse que un buen edificio, será aquel que no requiere sumas financieras significativas ni recursos importantes para su sostenimiento y mantenimiento; así mismo, deberá requerir bajos costos, sistemas y

²⁹ La firma estadounidense de arquitectura Sculpture in the Environment (SITE), fue creada en 1970 por James Wines y Alison Sky, quienes lograron el reconocimiento tras realizar una serie de almacenes para la empresa Best Products bajo la idea de las fachadas derruidas, inacabadas o descompuestas.

³⁰ El *readymade Fountain*, expuesto en una muestra de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York, Estados Unidos, es considerado como un hito en la historia del arte al demostrar que cualquier objeto puede adquirir la categoría de obra de arte, independientemente del medio de expresión y la perfección técnica; el arte a partir de *La Fuente*, cobró una dimensión filosófica sin precedentes.

³¹ Las *Latas de Sopas Cambell's* del estadounidense Andy Warhol, fueron expuesta en 1962 en la galería Stable de Nueva York, Estados Unidos, consolidando el surgimiento del arte pop, caracterizado por la crítica al elitista arte hegemónico por medio del uso de imágenes de la cultura popular.

recursos para su construcción y eventual desmonte. La buena arquitectura debe contribuir con la preservación medioambiental disponiendo estrategias para un uso racional de la energía,³² para una correcta disposición de residuos y posiblemente para limpiar el aire.³³ Un buen edificio debería apropiarse de los materiales, las técnicas y los sistemas constructivos utilizados en el sitio de su emplazamiento, evitando desplazamientos y transportes innecesarios, costosos y contaminantes, adaptados climática y culturalmente al contexto y a sus condiciones geográficas y climáticas (figura 96).

LA TECNOLOGÍA Y LO CONSTRUCTIVO

En este sentido contextual, las baja tecnología (*low tech*) (figura 97) en contrapunto con la altas (*high tech*) (figura 98), bastante publicitada y muy atractiva desde el punto de vista visual, es una opción más amable con el medio ambiente y ofrece espacialidades con cualidades más naturales y más aptas para la salud del ser humano. No debe olvidarse que la tecnología juega un papel fundamental en la vida humana y su desarrollo, “dependemos de los objetos técnicos; nos desafían incluso a su constante perfeccionamiento. Sin darnos cuenta, sin embargo, nos encontramos tan atados a los objetos técnicos, que caemos en relación de servidumbre con ellos” (Heidegger, 1989, p. 26), quizás entonces la elección del uso de tecnologías simples esté acorde con la naturalidad humana. En este rango de tecnologías se incluyen los sistemas delimitantes en los cuales se utilizan el adobe, el ladrillo, las maderas, las piedras, la tierra, el bahareque, la tapia, la cerámica, las telas y los papeles, entre otros. Esta arquitectura tecnológicamente sencilla, pero de poética potencial enorme, también denominada bioarquitectura, es una tendencia de gran desarrollo que recupera saberes ancestrales y optimiza los recursos en beneficio del planeta y la especie.

La sostenibilidad y la construcción de una edificación están en estrecha relación. Un edificio bien construido, cuida cada detalle, demuestra que su arquitecto conoce los materiales que ha elegido, sabe cómo se utilizan, cuáles son sus propiedades, dimensiones y capacidades (figura 99); qué equipos, herramientas, elementos, personal y materiales complementarios se requieren para su correcta aplicación o instalación; cómo es el comportamiento de ellos frente al agua, al sol, al viento, a los contaminantes y a otros materiales; cuál es su costo, dónde se fabrican, cómo se hacen, qué recursos implica su fabricación, transporte, montaje, reparación, reemplazo y eliminación; la posibilidad que tienen de ser reciclados, adaptados o reutilizados (figura 100). Cabe aquí recordar que históricamente el papel del arquitecto no se limitó nunca a los aspectos de la apariencia, la estética, la decoración, el ornamento o la forma, sino que por el contrario dominaba la técnica; de hecho, en esta capacidad de integración de saberes radica la disolución común que había entre lo artístico y lo técnico, entre los aspectos sensibles y la interacción ingenieril, que implica la puesta en escena del ingenio; en tal sentido, no debe olvidarse que arquitecto viene del latín *architectus* y este del griego ἀρχιτέκτων, *architékton* cuyas raíces griegas *archi*, que alude a lo primero, como ya se indicó, y *tékton* que denomina al obrero o

³² Tales como la instalación de elementos y materiales fotovoltaicos, paneles solares, biodigestores y microalgas para la producción de biodiesel y electricidad; recolección y uso de las aguas lluvias, aprovechamiento de los vientos para la ventilación interior y para la generación de energía, incluso, las edificaciones dinámicas que producen energía.

³³ Algunas edificaciones ya utilizan materiales fotocatalizadores que permiten la descontaminación de la atmósfera en el medio circundante mediante la fijación de CO₂, NO_x, SO_x y COV_s, entre otros agentes.

carpintero, hace referencia finalmente al primero entre los artífices de una construcción y que es quien se supone que ha concebido la obra.

Volviendo a los materiales y componentes de una edificación, también deben conocerse las implicaciones en la salud humana y animal, ya que algunos materiales pueden acarrear enfermedades, desordenes y complicaciones orgánicas.³⁴ Aunque no parezca, el cuerpo orgánico del ser humano es extremadamente sensible y susceptible a los estímulos físicos, químicos y energéticos de su entorno; la interacción molecular con productos y sustancias de materiales que en apariencia no son dañinos, resultan ser extremadamente tóxicas y generan afecciones que pueden tener efectos incluso a nivel genético. Pero este no es tema central de este texto, por lo tanto, basta con llamar la atención sobre el cuidado de las decisiones proyectuales en torno a los materiales y sistemas constructivos; lo que sí es más pertinente aquí en torno a la calidad técnica, es el hecho de que “la elocuencia de la obra de arte radica en su cualidad tecnológica” (Cordero, diciembre 1° de 2010), por eso el mensaje que porta es perceptible mediante la experiencia sensible que transmite el espacio por su condición material y conecta con el universo metafísico (figura 101).

Ahora, esta calidad técnica puede materializarse gracias a los procedimientos de orden constructivo en obra y por ello, para que un edificio quede bien construido, se requieren unas instrucciones adecuadas para su ejecución, esto implica que los diseñadores deben saber representar gráficamente todas las medidas, especificaciones e indicaciones para concretar los sueños espaciales. No obstante, hay que tener presente que “el problema de la representación del espacio, lejos de estar resuelto, ni siquiera está planteado. Al faltar la exacta definición de la consistencia y del carácter del espacio arquitectónico falta por consiguiente la exigencia de representarlo y difundirlo” (Zevi, 1981, p. 34). Esta habilidad representativa implica el dominio de todos los aspectos enunciados en el párrafo anterior; así, el arquitecto debe recrear en su cerebro todo el proceso de ejecución en la obra, luego dibujarlo a partir de esquemas y planos bi y tridimensionales, complementados con algunas leyendas y utilizando los códigos y convenciones predeterminadas, para que posteriormente otros interpreten y realicen lo diseñado, esto es, lo que ha sido puesto en señas, pues diseñar es dar señas (figura 102).

El arquitecto (figura 103) es una especie de director de orquesta, debe coordinar de manera sistemática el trabajo de un gran número de profesionales, asesores, contratistas, constructores, obreros y promotores en la tenaz tarea de convertir un concepto en un edificio; el trabajo arquitectónico implica una diversidad tal de saberes que puede considerarse como un entorno pluriarístico, a la manera como lo proclama Franz Popper (1980), “[...] en la medida en que el artista actúa ahora como intermediario (ya se trate de un trabajo de construcción arquitectural o urbanístico, dentro de una sala de espectáculos o en la calle)” (p. 171). Pero el comentario de la similitud con la música es apenas metafórico, pues aunque “Pitágoras descubrió que las consonancias del sistema musical griego se podían expresar por la sencilla progresión numérica 1:2:3:4, y por sus razones

³⁴ Los casos del asbesto cemento, del plomo y de los plásticos, asociados a ciertos tipos de cáncer, alergias, inmunodepresiones, desordenes hormonales y otras patologías, son muy conocidos y documentados e incluso han obligado a su prohibición en algunos países. Así también, el uso de metales en la arquitectura se ha vinculado con diversos malestares, descompensaciones y alteración en varios sistemas biológicos (Bueno, 1992; Chávez, 2017, pp. 182-183; Deveraux, 1993; Giedion, 1985).

1:2,1:3, 2:3, 3:4” (Ching, 1984, p.312), lo que llevó a los griegos a pensar que tenían la clave de la armonía universal, Rasmussen (2000) expresa que las matematizaciones en cada una de estas manifestaciones no son comparables y que en el mundo plástico las percepciones de las proporciones no se compadecen de las consonancias musicales (pp. 83 - 84).

La prudencia y la sabiduría constructiva aplicadas en una edificación, llevarán a tener espacios que estéticamente, tanto desde la estética formal, como desde la funcional, propicien experiencias que responden a necesidades reales de manera correcta y producirán respuestas positivas a los estímulos espaciales; lo que se traduce, por un lado, en confort, tranquilidad, protección, resguardo, intimidad, aislamiento, comodidad, ergonomía, etc., y por otro lado, pueden promover asombro, sorpresa, admiración, alegría, tranquilidad, sosiego, armonía, introspección, exaltación, etc., dependiendo de lo deseado y de las condiciones geométricas, proporcionales, dimensionales, de orientación y de las demás cualidades materiales.

De otro lado, la racionalización, la modulación y la lógica son tres conceptos que pueden incluirse al momento de evaluar la calidad arquitectónica (figura 104); esta triada, emparentada con los conceptos constructivos y de sostenibilidad, facilitan los procesos constructivos, ahorran recursos, ordenan el complejo universo de una obra, conduciendo a un uso adecuado de materiales, personal, energía y tiempo; pero además, y quizás más significativo, dan lugar a geometría espaciales legibles, comprensibles, memorables, de fácil uso y funcionales, en otras palabras, propician experiencias espaciales positivas en términos estéticos y por ende, estimulan el espíritu humano. Aquí cabe incluir una breve acotación sobre el concepto de la racionalidad arquitectónica, que de acuerdo con Vittorio Gregotti (1972) puede entenderse desde varios ángulos: como relación correcta con el uso, como ausencia de adorno y vínculo estilístico histórico, como objetividad opuesta a la intuición y al sentimiento, y finalmente como acción relativa de procesos basados en datos y pasos lógicos (pp. 144-148), que en última instancia denotan sistematización, producto de la claridad de pensamiento.

Ligado a esta esfera de la racionalización, la modulación y la lógica, aparecen la accesibilidad (figura 105), y las condiciones de seguridad y protección de la vida, así como el comportamiento de las edificaciones frente a eventualidades, naturales o antrópicas, y que también deben estar incluidas en un buen proyecto. Los seres humanos son todos diferentes, por la diversidad cultural, la condición biológica, las experiencias vitales, la historia personal, las virtudes, capacidades y cualidades, pero también son diferentes por los impedimentos, las limitaciones y las discapacidades. Los niños, los ancianos, los enfermos, los discapacitados (de todo tipo), deben poder acceder, desplazarse, usar, habitar y disfrutar los edificios; salvo contadas excepciones, un buen edificio debe estar contemplado para aceptar e incluir a todos (figura 106). Además, esta actitud debe extenderse hacia el cuidado y la preservación de la vida, en todas sus manifestaciones, pero particularmente a la vida humana, por ello, las buenas arquitecturas han de poseer circulaciones generosas, con especificaciones geométricas, dimensionales y materiales aptas para el desplazamiento en condiciones cotidianas y en casos de emergencias y eventos impredecibles (figura 107).

LA ARQUITECTURA COMO LENGUAJE

En otro sentido y partiendo de la base estructuralista expuesta atrás, de que la arquitectura es lenguaje, un buen edificio emite un mensaje comunicativo respecto a sus vecinos construidos y a su entorno (figura 108); el mensaje, como suele ser en cualquier posible idea comunicada, es basto e inagotable; pero tal vez el respeto y una actitud comprensiva en relación a lo preexistente, no solo es conveniente sino deseable. El sitio que se interviene con un proyecto arquitectónico tiene una serie de condiciones previas, visibles e invisibles, que establecen una relación con las propiedades del nuevo objeto; incluso si el proyectista no tiene en cuenta estas tensiones que se establecerán una vez edificado el proyecto, de todos modos, ellas surgen (figura 109); en tal sentido, es mejor cuando se prevén y se buscan de manera consciente.

El lenguaje arquitectónico, como en otros medios expresivos, debería facilitar la lectura del mensaje; en tal sentido, la identificación del carácter del edificio con su función principal, requiere el uso de materiales, geometría, componentes, proporciones, escala y dimensiones acordes con las ideas que hay detrás de la materia. Así, por ejemplo, un edificio de vivienda debe parecer un edificio de vivienda y uno institucional debe parecerlo; por esto es que la composición es una labor de tanto cuidado, ya que la clase de vanos, el tipo de cubierta, los materiales y acabados, la altura, la disposición de los componentes y la imagen general, deben estar acordes con lo que el edificio pretende (figura 110). La cantidad de elementos de fachada o los diferentes volúmenes deben estar supeditados a la visión unitaria de la construcción para facilitar la memoria y la identificación; de similar manera, los componentes espaciales deben propiciar la orientación y facilitar el desplazamiento a través de los recintos y el uso de cada componente.

Entre los aspectos del lenguaje se debe incluir lo concerniente a la forma, el volumen y la masa de la edificación, variables que deberán cumplir con los principios estéticos, compositivos y proporcionales que se han comentado (figura 111). Si bien estos aspectos no deben ser el único objeto de atención del diseño arquitectónico, la apariencia externa de un edificio obviamente es parte de su constitución, aunque no la fundamental, como se ha dicho. La Arquitectura Moderna por ejemplo, basada en gran medida en un objetivismo radical y una estética orientada en la pura visibilidad,³⁵ prioriza las formas esenciales y elementales, particularmente los prismas rectangulares, que conducen a un purismo y un minimalismo reductor de la existencia a un universo abstracto, lejano de la verdadera consistencia humana (figura 112). Esta no es, o no debe ser, la única posibilidad para tener calidad formal arquitectónica.

En un mundo abarrotado de mensajes, de todo tipo, un mundo urbanizado de manera alarmante con ciudades y áreas urbanas que se extienden sobre la faz de la Tierra sin límites ni control, en donde se mezclan indiscriminadamente todo tipo de edificios con todo tipo de lenguajes, tendencias y estilos, la buena arquitectura debería contribuir a simplificar y armonizar la imagen del mundo exterior favoreciendo el conocimiento y la identificación y con ello el sentido de pertenencia, que a su vez trae, entre otras consecuencias, el cuidado y

³⁵ La pura visibilidad, se opone a la estética del contenido y fija su atención en los valores formales (Marchán, 1987, p. 238).

la preservación, puesto que se cuida, se preserva y se protege lo que se conoce y se quiere.³⁶ No es casual que la imagen de algunos poblados, medievales o coloniales por ejemplo, sea acogedora, apacible, amable, cuando sus edificios se parecen mucho unos a otros, cuando se respetan entre sí, cuando sus alturas, líneas de composición, materiales, colores y elementos constitutivos como zócalos, puertas, ventanas, aleros y techos se imitan y se funden en una imagen unitaria (figura 113), que solo se rompe cuando aparece un edificio de carácter colectivo, o que tiene alguna representatividad particular.

Porque “los lugares no son ni inmóviles ni móviles, sino parasitarios: acompañan como espectros los quehaceres y afanes de los hombres [...]” (Duque en Ortiz-Osés y Lanceros, 2006, p. 109), si cada edificio lanza un grito dentro de la atmósfera del sector en el cual está, el caos de mensajes hará ilegible el lugar y la experiencia existencial será igualmente caótica y confusa, pues el ser humano, como otros animales, requiere dominar el entorno en el que habita para su tranquilidad y supervivencia; necesita marcas, referencias e hitos de orientación para la construcción mental del mapa del lugar, que le permita vivir en relativa tranquilidad, alejado de peligros y enemigos.

LO URBANO

Ligado a estas ideas y que tiene que ver con posibilitar la vivencia agradable y tranquila, dentro de los aportes que un buen edificio puede hacer al sitio en el cual se emplaza, si es de carácter urbano, está la protección del peatón a la intemperie brindándole un sitio resguardado para transitar cuando hace un recorrido a través de la ciudad sin necesidad de estar sometido al sol inclemente, la lluvia y el viento (figura 114); o también la posibilidad de esperar con las mismas condiciones de protección antes o después de ingresar al edificio (figura 115). De igual manera, el buen edificio debería disponer en su primer nivel, en el punto de contacto con el espacio público, recintos y lugares que animen y contribuyan a cuidar y vigilar la calle (figura 116). La arquitectura urbanamente amable, ha de generar una simbiosis con el sitio, protegiendo y aislando la intimidad de los espacios interiores del bullicio, la actividad y las dinámicas exteriores, especialmente en el primer piso. Un aspecto que también debe incluirse en la reflexión proyectual del aspecto urbano de un edificio es la continuidad del tejido, la paramentalidad y la claridad de lectura del espacio público definido con arquitectura³⁷ (figura 117).

En consecuencia, aquí también surge un aspecto de singular importancia que reúne las condiciones urbanas, el lenguaje y el tratamiento del envolvente arquitectónico como parte del sistema de delimitación de un edificio; de tal suerte, la piel externa de los proyectos debería ser robusta, adaptada a las condiciones y necesidades del afuera y del adentro, debe tener el suficiente grosor para aislar los microcosmos internos de todo tipo de contaminación: auditiva, atmosférica, climática y visual (figura 118). Debe mantener alejados a los intrusos indeseados, pero debe permitir el ingreso de la luz y el aire naturales, tamizados y en la justa medida para no molestar a los ocupantes, especialmente en geografías de climas extremos. La piel delimitante debe también mostrar un cuerpo sólido y unitario contribuyendo a la imagen de la edificación, aunque en algunos puntos o

³⁶ El cerebro humano requiere estimulación pero también prefiere lo simple.

³⁷ Un texto de referencia icónico es *El espacio urbano*, publicado en 1975 por Rob Krier en Stuttgart.

componentes puede requerir transparencia y permeabilidad; pero en todo caso, salvo alguna excepción debidamente argumentada, el buen edificio debe transmitir la sensación de solidez y seguridad (figura 119), debe evitar la percepción de fragilidad o debilidad, para ser consecuente con la noción ontológica de la arquitectura de ser resguardo y protección, de convertirse en una tercera piel sobre la natural y el vestido (figura 120).

LA CONDICIÓN ARTÍSTICA

Ahora bien, como síntesis de lo ventilado hasta este punto, puede afirmarse que la buena arquitectura depende de: la calidad técnica y constructiva (materiales, sistemas, orden, racionalización, modulación, lógica, instrucciones, sostenibilidad, confort, bioclimática, uso racional de los recursos) (figura 121), la calidad urbana (respeto, protección del peatón, vitalización del espacio público, armonía) (figura 122), la calidad plástica (volumetría, forma, color, textura, dimensión, proporción, escala, composición) (figura 123), la calidad espacial (flexibilidad, orden, accesibilidad, seguridad, protección a la vida, aislamiento, intimidad, conexión con lo natural) (figura 124), la calidad del lenguaje (lectura, unidad, discreción, atemporalidad) (figura 125) y la calidad estética (claridad, contundencia, sensualidad, memorabilidad, impacto, belleza) (figura 126), que es una consecuencia de todas las anteriores.

Sin embargo, es posible que una construcción tenga todas estas cualidades y será entonces un edificio correcto, un buen objeto arquitectónico, pero no necesariamente será una obra de arte arquitectónica; se requiere otro componente, casi indescriptible, abstracto y de orden espiritual, común a todas las verdaderas obras de arte, aquellas que conmueven el espíritu humano, que trascienden el tiempo y el espacio, que son inagotables, irrepetibles, únicas; que dejan una huella profunda en el alma de quien las percibe o las habita. Para acercarse a esta cualidad intangible e intentar comprender la posibilidad artística de la arquitectura hay que plantear ¿Qué es una obra de arte? y ¿Cuándo un edificio se convierte en obra de arte? Jay A. Pritzker, presidente de la Fundación Hyatt, en su discurso ceremonial del premio Pritzker 1985, cuando se entregó el galardón al arquitecto vienés Hans Hollein, manifestaba que “la arquitectura pretende trascender la simple necesidad de refugio y seguridad convirtiéndose en una expresión de arte” (Pritzker, 1985). Y también hay que tener en cuenta que un edificio artístico, puede tener algunas deficiencias, algún elemento incorrecto o una respuesta inadecuada a cualquiera de las condiciones del sitio o la función; pero su potencia poética es tal, que las falencias se consideran poco importantes frente a sus cualidades; de hecho toda obra humana es imperfecta y los edificios no se terminan, sino que se abandonan, siempre habrá algo que se pueda mejorar en ellos (figura 127).

EL CONCEPTO HISTÓRICO DE LO ARTÍSTICO

El término hay que contextualizarlo, hoy no se entiende por arte lo mismo que hace unos años o siglos; lo que cada cultura ha concebido como arte, es diferente, depende de muchas variables, de las ideas sobre el mundo, de las relaciones con él y de los ideales filosóficos. En su momento por ejemplo, el templo de Atenea en la acrópolis de Atenas no se consideraba una obra de arte, como sí lo es en la actualidad. En la antigua Grecia, la relación de un edificio con la materia y el trabajo físico lo convertían en un objeto

artesanal, los ideales aristocráticos en los cuales se creó tal maravilla, no permitían asociarla a un producto del espíritu (figura 128). En aquella cultura, arte era el producto de las musas: Calíope (musa de la elocuencia y la poesía épica), Clío (musa de la historia), Erato (musa del arte lírico de la elegía), Euterpe (musa de la música), Melpómene (musa de la tragedia), Polimnia (musa de la retórica), Talía (musa de la comedia), Terpsícore (musa de la danza) y Urania (musa de la astronomía).

En Roma y su imperio, existió un estatocentrismo que promulgaba la acción y la expansión de la cultura hegemónica bajo un espíritu pragmático escudado en la milicia y la conquista; por eso, la función principal de la arquitectura era la de servir de medio para los fines imperiales y los aspectos simbólicos de su representatividad significativa estaban por encima de las condiciones estéticas que se tomaban de los elementos culturales de los pueblos conquistados, los ideales aristocráticos, jurídicos y militares primaban en la concepción de mundo (figura 129).

Las catedrales medievales (figura 130) tampoco fueron tomadas como una obra de arte en su tiempo, en tanto que los productos de la acción humana sobre el mundo corpóreo se relacionaban en aquel entonces con la idea de la carne corruptible y pecaminosa; la cultura giraba en torno a los valores espirituales y la única vía de salvación era la oración; en consecuencia, las denominadas artes liberales (geometría, música, poética y retórica), eran consideradas superiores, pues emancipaban al hombre de su yugo corporal.³⁸ Sin embargo, con el correr del tiempo y el giro del péndulo histórico de la cultura europea hacia los siglos XIII y XIV, el mundo se entendió de nuevo como un posible camino de espiritualización, y en consecuencia, las obras materiales (entre ellas la arquitectura) recuperaron valor como expresión cultural.

Ahora, en la modernidad instalada por el Renacimiento y de la cual es hija la cultura contemporánea, se asistió a una inversión en los criterios y los valores, dándosele preponderancia a los conceptos de carácter universal, como la visión y los productos culturales apreciables mediante ella, por encima de otras manifestaciones como los lenguajes escritos o musicales. El arte debía reproducir fielmente la naturaleza, la imagen del mundo civilizado era el objetivo fundamental de la producción culta, de tal suerte, la pintura y la escultura, fueron tomadas como las verdaderas artes. La humanización del mundo obligó al arte a hacerse a imagen y medida del hombre y para su beneficio. Aunque la producción plástica, entre ella la arquitectónica (figura 131), se valoraba en tanto que estuviera relacionada con los principios superiores como los religiosos y los morales, lo material y el objeto espacial cobró valor.³⁹ La distinción entre arte y ciencia no era clara, los productos escultóricos y pictóricos tenían un alto componente científico.

Desde esta nueva concepción del mundo, en el que las ideas y los fundamentos filosóficos soportan el verdadero sentido de la existencia más allá de las acciones primarias para la subsistencia instintiva, el universo cultural se orientó hacia la creación de productos que

³⁸ Solo hasta que Alberti escribió *De pictura/Della pittura* (De la pintura), *De statua* (De la escultura) y *De re aedificatoria* (tratado sobre el arte de construir), en 1435, 1438 y 1442-1452 respectivamente, estas manifestaciones culturales se empezaron a considerar artísticas.

³⁹ A pesar de estos cambios culturales, todavía en el siglo XV la distinción entre el arquitecto, el ingeniero y el *capomaestro* no era clara.

permitieran al hombre trascender; “así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de casi perfecta libertad” (Danto, 1999, p. 30). Arte entonces, se entiende hoy como un producto cultural expresivo, que en términos estéticos, con diversos materiales o técnicas y asociado a la correcta utilización de las técnicas materiales y a la habilidad comunicativa resultante de una reflexión de carácter intelectual, recrea un aspecto de la realidad. En palabras de la doctora en filosofía Magaly Espinosa (octubre 20 de 2007) “entrar en el juego de los valores expresivos y simbólicos, desde cualquier disciplina, es lo que otorga estatuto artístico a una práctica, a una acción o a una obra”, así, una obra de arte tiene que tener memoria (alguna forma de presentación), debe tener una organización del acto que le dé estructura a los componentes, y debe abordar aspectos de la existencia humana.

Desde esta perspectiva hegeliana, el arte es un umbral de paso del mundo material al filosófico (Schaeffer, 2005, p. 17); a través de una obra artística, independientemente de la materia con la cual se cree, se debe poder acceder a un universo intangible, emotivo y abstracto; se debe poder entrar en el entorno de las ideas, del pensamiento, de lo poético, que hace al hombre ser en el sentido completo del término, esto es: humano. En esta línea de pensamiento, reivindicada por Danto y que afirma la filósofa española Francisca Pérez (2003), es el contenido y no la apariencia lo que determina la condición artística de un objeto (p. 386), de tal manera se reafirma la crítica a la apariencia visual externa de la arquitectura, que si bien es un componente importante, no es el determinante de su condición artística; más bien puede referirse a otra idea hegeliana, que plantea que el espíritu y la verdad se manifiestan a través del arte y en ese sentido, el arte no solo produce sensaciones sino también ideas y es primordial para la interpretación de la realidad (figura 132). Además, de otro lado es necesario tener presente que el contenido de la arquitectura, supera el espacio como entidad abstracta y más bien corresponde a “[...] los hombres que viven los espacios, las acciones que en ellos se exteriorizan, es la vida física, psicológica y espiritual que se desarrolla dentro de ellos” (Zevi, 1981, p. 150).

LA ARQUITECTURA ARTÍSTICA

Siempre complementa convenientemente la noción etimológica del término, que en este caso engloba su complejidad. Según el citado diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, arte tiene origen en el término latín *ars*, *artis*, y este calco del griego *τέχνη* (*téchnē*); de dicha procedencia se deduce la composición polar complementaria, que como se planteó al inicio de este texto en relación con la arquitectura, posee las dos dimensiones presentes en el mundo. El *ars*, engloba la emoción, lo subjetivo, lo intangible, lo visceral, lo poético y emocional, y por su lado, la *téchnē*, la técnica, remite a la capacidad, la habilidad y el dominio de los medios a través de los cuales se interpreta o manifiesta la expresión. Así pues, un buen edificio puede ser arte, aunque no todos los edificios son obras de arte, como no toda pintura o todo movimiento es arte, aunque algunas pinturas o algunos bailes logren serlo al superar la mera expresión o reproducción de un modelo; para ello se requiere el dominio de la técnica y la fuerza espiritual de la convicción reflexiva de carácter poético. De la profundidad del mensaje filosófico que encarna, la obra adquiere su potencia artística.

El aspecto poético, se entiende como derivado del término griego *poiesis*, que significa creación o producción, proveniente de ποιέω, que alude al hacer o crear, tal como lo describe Platón en el diálogo *El banquete*: causa que convierte cualquier cosa en hecho, es decir, la fuerza que impulsa una idea a constituirse en algo creado (figura 133). Concepción que retoma el filósofo alemán Martín Heidegger como un impulso espiritual, un soplo emocional que surge por la asociación perceptiva de diferentes elementos integrados para convertir algo en una nueva entidad de carácter estético; desde este ángulo, la poética implica un acto de alumbramiento, que en sentido figurado implica darle vida a algo, hacerlo nacer, sacarlo a la luz. Está asociado al valor y la capacidad de convertir algo en otra cosa, mediante el acto creativo que permite ser, lo que no es aún, para transmitir o revelar la dinámica que se oculta tras lo aparente. En sentido figurado, es el acto alquímico mediante el cual, el artista saca a la luz la obra tras un proceso metamórfico y de mutación.

Pues bien, un edificio poseerá el estatuto artístico, en la medida en que porte la cualidad poética, materialice y saque a flote una realidad inédita, posibilite una negatividad productiva, en el sentido que lo enuncia el también filósofo alemán, Hans George Gadamer (1996): de generar un universo propicio para experiencias sin precedentes (pp. 428-429), experiencias estéticas que den paso a vivencias emotivas, satisfactorias, conmovedoras y estimulantes para el regocijo espiritual, así, “el que experimenta se hace consciente de su experiencia, se ha vuelto un experto: ha ganado un nuevo horizonte dentro del cual algo puede convertirse para él en experiencia” (Gadamer, 1996, p. 429). Al igual que La Mona Lisa⁴⁰ de Leonardo da Vinci (figura 134) o la Novena Sinfonía,⁴¹ de Ludwig van Beethoven (figura 135), una obra de arte arquitectónica supera los gustos pasajeros, va más allá de las dimensiones del tiempo y el espacio, es universal y atemporal, su inagotabilidad interpretativa, simbólica y comunicativa la mantiene vigente y para ello requiere solidez y permanencia, desde todo punto de vista: conceptual y material.

Una obra de arte es más que la simple composición de partes para establecer un todo, es la encarnación mítica de un momento tocado con el bastón de la iluminación áurica que le otorga a la materia, al sonido, al movimiento, a la palabra o al espacio, un alma eterna; por eso la obra de arte posee propiedades estéticas diferentes a las que tiene un objeto común. Aun así, “el arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y acciones como para permitir ser encerrado en una única dimensión” (Danto, 1999, p. 39).

Pero si queremos entender la arquitectura como arte, debemos considerar el espacio, o mejor sentirlo, no como una realidad física, sino como una creación fantástica; de carácter teórico, no práctico: no es solo el lugar para nuestra estancia o para nuestra curiosidad turística, sino que es la poesía del arquitecto, la forma en que el arquitecto se ha expresado a sí mismo (Bettini en Patetta, 1984, p. 76).

⁴⁰ Para muchos teóricos e historiadores del arte, el retrato de Lisa Gherardini, esposa de Francesco del Giocondo, es considerado como el perfecto ejemplo del dominio técnico y la extraordinaria capacidad que tuvo su autor para capturar el espíritu de la individualidad personal.

⁴¹ La sinfonía N° 9 en re menor, op. 125, conocida también como “Coral”, compuesta de cuatro movimientos y una duración aproximada de 65 minutos, es la última sinfonía completa compuesta por el alemán Ludwig van Beethoven entre 1818 y 1824, calificada por los expertos como una de las obras musicales más trascendentales, simbólicamente asociada a la libertad y a la espiritualidad humana.

Por eso, la dimensión poética de lo arquitectónico radica en el diseñador, mientras que el polo estético se encuadra en el usuario, que es quien percibe el mensaje; el carácter artístico de la arquitectura es de condición virtual, no se ubica en los muros, en el objeto, sino en la relación entre el texto y el lector (figura 136). La materia prima de la arquitectura es el espacio y “lo que hay que ver es el modo en que el *hombre* es[tá] en el espacio [...] el hombre es de tal manera en el espacio que él acuerda espacio [...]” (Heidegger, 2003, p. 83). En consecuencia, la obra de arte arquitectónica no existe sin el proceso de interacción con quien la recorre, usa o habita, por ello, además, es susceptible de infinitas interpretaciones, es inagotable, propia y particular para cada subjetividad. “La lectura de una obra puede incluir tanto el espacio físico como el psicológico, la interpretación de la virtualidad de la obra remite a su sentido simbólico” (Cordero, diciembre 3 de 2010) y de esta manera la percepción e interpretación se complejiza con los aspectos inconscientes, como inscripción psíquica en el usuario del espacio.

Es el significado lo que convierte un objeto en obra de arte. La hondura, riqueza y complejidad del mensaje poético que se halla tras la materia y el espacio, es lo que permite a la arquitectura superar el nivel de la construcción, estar por encima de la mecánica y la necesidad funcional que debe satisfacer todo edificio, ir más allá de la respuesta correcta a las calidades descritas (técnica, constructiva, urbana, plástica, espacial, comunicativa y estética) para ingresar al universo de lo insondable, lo infinito y eterno, esto es la dimensión artística. Como afirmó el arquitecto danés Bjarke Ingels, en el *New Yorker Festival* en 2016: “la arquitectura es poesía práctica” (Syrkett, 2016), de lo contrario, será solo edificio; la objetividad y científicidad de la calidad técnica no debe evitar la posibilidad poética, puesto que el objeto arquitectónico mismo es portador de una estética altamente poética (figura 137).

En este orden de ideas, también debe tenerse en cuenta que “la obra de arte es un documento histórico que refleja su época” (Cordero, diciembre 1° de 2010), y por lo tanto dentro de la calidad arquitectónica de un buen edificio se refleja el pensamiento, los deseos e ideales culturales del momento (figura 138). Así, la arquitectura artística, será fuente documental del contexto, ella es comprensible precisamente dentro de sus propias condiciones históricas. Por lo tanto, la calidad histórica tiene un compromiso con el instante en el cual surge, y ya que para entender una obra de arte en el presente hay que remitirse al pasado, se precisa de una actitud comprensiva del devenir humano, del desarrollo de la técnica, de los usos y de los procesos, los lenguajes y los estilos.

De acuerdo con la teoría del arte contemporáneo, cualquier individuo puede llegar a ser artista, pero para serlo requiere trabajo, disciplina y formación, implica estudio, lectura, reflexión, consciencia y dominio, y también requiere un hálito, un soplo suave y apacible desde el universo de lo emotivo, “[...] es necesario un talento que no se adquiere, un genio que otorga la naturaleza; y que este talento, este genio, sin embargo, debe ser sometido y cautivado por las leyes [...]” (Laugier en Patetta, 1984, p. 195). En todo caso, la arquitectura artística debe entenderse como un arte corporal, en sus manifestaciones, es la experiencia existencial que se tiene a través del cuerpo, la que le da sentido (figura 139).

Aunque no todos los edificios que se presentan en OBRA 6, creados por el arquitecto Marco Aurelio Montes, pueden calificarse como obras de arte, algunos lo son y los otros se acercan bastante a ello. El tiempo y la distancia darán la perspectiva necesaria para corroborar tal carácter; de lo que no cabe duda es que son buenos edificios y constituyen una obra arquitectónica coherente de gran calidad, poseen diversas cualidades, que se ventilan en la descripción crítica que su propio autor realiza, además cumplen ampliamente muchos de los conceptos ventilados en este preámbulo.

Las impresiones de los expertos y estudiosos que se incluyen en un aparte posterior del libro, acogen la idea de la producción arquitectónica de este profesor como un grupo unitario que supera con creces la mera noción constructiva para constituir un conjunto de significativo valor, esos testimonios permiten comprender de manera general las virtudes de estas arquitecturas y sacan a flote lo que su artífice ha establecido como legado, a pesar de su gran modestia y discreción. La conversación con él subraya y evidencia la consistencia de su pensamiento, palpable y verificable al recorrer o habitar sus espacialidades, e incluso al leer sus textos o al observar las imágenes de sus planimetrías y de sus registros fotográficos confirmando que, según el renombrado arquitecto estadounidense, Louis Kahn, “la arquitectura es el alcance de la verdad”.

REFERENCIAS Y BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1992). *Teoría estética*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (2001). *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós.
- Bloomer, K. C. y Moore, Ch. W. (1983). *Cuerpo, memoria y arquitectura. Introducción al diseño arquitectónico*. Madrid: Hermann Blume.
- Bueno, M. (1992). *El gran libro de la casa sana*. Barcelona: Martínez Roca.
- Cassirer, E. (1963). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, E. (1975). *Esencia y efecto del concepto de símbolo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chávez, J. D. (2007). *Fundamentos teóricos para la proyectación arquitectónica*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Chávez, J. D. (2015). *La investigación en los campos de la arquitectura. Reflexiones metodológicas y procedimentales*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Chávez, J. D. (2016). *OBRA 5. Creación paisajística de Dora Lucía Mejía Arango*. Medellín: La Carreta.
- Chávez, J. D. (2017). *Casa, hogar y cielo. Las tres miradas debreyanas sobre el espacio doméstico en el valle de los aburrráes*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Ching, F. (1984). *Arquitectura: forma, espacio y orden*. México: Gustavo Gili.
- Craze, R. (2000). *Guía Práctica del Feng Shui*. Barcelona: Parramón.
- Cordero, K. (2010). “Escritura y arte”, seminario en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia. Medellín (diciembre 1° al 4).
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Duque, F. (2006). “Esculpir el lugar” en Ortiz-Osés y Lanceros, P. (eds.). *La interpretación del mundo. Cuestiones para el tercer milenio*. México – Barcelona: Rubí Anthropos.
- Espinosa, M. (2007). “Una teoría que se expande más allá de lo visual: giros curatoriales y el artista como auto etnógrafo”, seminario en el marco del Doctorado en Artes de la Universidad de Antioquia. Medellín (octubre 17 al 25).
- Deveraux, P. (1993). *La memoria de la Tierra*. Barcelona: Martínez Roca.

- Gadamer, H-G. (1996). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- Giedion, S. (1985). *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza.
- Gombrich, E. H. y Eribon, D. (1993). *Lo que nos dice la imagen. Conversaciones sobre el arte y la ciencia*. Bogotá: Norma.
- Gregotti, V. (1972). *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Heidegger, M. (1989). *Serenidad*. Barcelona: Magazín de Troncos.
- Heidegger, M. (2003). *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio. El arte y el espacio*. Navarra: Universidad Pública de Navarra.
- Jamer, M. (1970). *Conceptos de espacio*. México: Grijalbo.
- Jiménez, J. (1986). *Imágenes del hombre*. Madrid: Tecnós.
- Jung, C. G. (1994). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (1969). *El hombre y sus símbolos*. Madrid: Aguilar.
- Jung, C. G. (1982). *Formaciones de lo inconsciente*. Barcelona: Paidós.
- Jung, C. G. (1951). *Simbología del espíritu*. México: Fondo de Cultura Económica.
- König, K. (1980). *Desarrollo de los sentidos y experiencial corpórea*. México: Antroposófica.
- Lamers-Schütze, P. (dir.) (2011). *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Colonia: Taschen.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Marchán, S. (1987). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza.
- Marchán, S. (2008). “Desenlaces: la teoría institucional y la extensión del arte”. *Estudios Visuales* N°5. 24/7: políticas de la visualidad en un mundo 2.0. (enero). Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo. Disponible en <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num5/marchan.pdf> (consulta el 25 de febrero de 2011)
- Morin, E. (1982). *El método III. El conocimiento del conocimiento*. Madrid: Cátedra.
- Moore, Ch. y Allen, G. (1981). *Dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Panofsky, E. (1979). *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (1986). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia: Pre-textos.
- Patetta, L. (1984). *Historia de la arquitectura. Antología crítica*. Madrid: Hermann Blume.
- Pérez, F. (2003). “Estética e historia del arte” en Virau, R. y Sobrevilla, D. *Estética*. Madrid: Trotta.
- Pérez, F. (septiembre 12 de 2014). “Reivindicación de la estética y la expresividad en el arte” conferencia en el seminario *¿Arte sin estética?*. Medellín.
- Popper, F. (1989). *Arte, acción y participación*. España: Akal.
- Pritzker, J. A. (1985). “Ceremony Speech”, disponible en http://www.pritzkerprize.com/1985/ceremony_speech2 (consulta el 27 de diciembre de 2017).
- Rasmussen, S. E. (2000). *La experiencia de la arquitectura*. Madrid: Mairera / Celeste.
- Saldarriaga, A. (1996). *Aprender arquitectura*. Bogotá: Corona.
- Schaeffer, J. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Syrkett, A. (2016). “Bjarke Ingels on 2 World Trade and what makes for successful design”, disponible en <https://www.curbed.com/2016/10/10/13226596/bjarke-ingels-two-world-trade-new-yorker-festival> (consulta el 27 de diciembre de 2017).
- Valencia, A. (2010). *Marco Lucio Vitruvio Polión. Los diez libros de la arquitectura (selección)*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Vitruvio, M. P. (1973). *De Architectura*. Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia.
- Wines, J. y SITE (2017). *Indeterminate Façade Building*, ficha técnica del proyecto del almacén BEST de Houston, Texas, Estados Unidos. Documento electrónico inédito.
- Winckelmann, J. (1964). *Lo bello en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura*. Barcelona: Poseidón.