

Algunos aportes para renovar y mejorar la enseñanza y práctica del proyecto arquitectónico

Jorge Pokropek⁽¹⁾ y Ana Cravino⁽²⁾

Resumen: Este artículo propone nuevos enfoques e instrumentos conceptuales que permitan operar sobre aquellas falencias que presentan la mayoría de las estrategias proyectuales de empleo tradicional, naturalizadas en el imaginario académico y profesional como legítimas y únicas, con el objeto de renovar y mejorar la enseñanza y práctica del proyecto arquitectónico. Nuevas miradas abren nuevos caminos para alcanzar horizontes superadores.

Proponemos, entonces, la instrumentación y empleo de lógicas proyectuales poéticas para orientar la producción de forma arquitectónica hacia el conveniente incremento de la dimensión poética formal, buscando así el consecuente incremento en la dimensión poética humana al ofrecer un entorno habitable estimulante de experiencias estéticas que favorezcan el desarrollo de una vida auténtica, plena, llena de belleza y sentido.

Palabras clave: estrategia proyectual - enseñanza del proyecto - lógicas proyectuales poéticas - forma arquitectónica - dimensión poética formal

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 32-33]

⁽¹⁾ **Jorge Pokropek** es Arquitecto UM. Cursó la Maestría en Diseño Arquitectónico y Urbano, de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires; realizó el Postgrado de Planificación Urbana y Territorial e Investigación en pueblos en vías de desarrollo; Magister y Especialista Principal en Lógica y Técnica de la Forma de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Doctorando en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires. Tesis con pre-dictamen aprobado, esperando instancia de defensa ante el tribunal examinador. Profesor regular de la FADU-UBA, de la UNM y de la Universidad de Palermo. Profesor invitado de universidades de México, Colombia, Bolivia, Ecuador y Uruguay. Autor de numerosas publicaciones

⁽²⁾ **Ana Cravino** es Doctora FADU-UBA. Magister en Gestión de Proyectos educativos, CAECE. Profesora Superior Universitaria, UM. Arquitecta UM. Profesora del Doctorado de FADU-UBA; Profesora del Doctorado en Diseño (*Laboratorio II - Taller de Tesis*), Universidad de Palermo; Profesora de la Maestría en Investigación Proyectual de FADU-UBA; Profesora y miembro de la Comisión Académica de la Maestría en Historia de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo de FADU-UBA; Profesora invitada de universidades

de México, Colombia, Bolivia, Ecuador y Uruguay. Autora de numerosas publicaciones. Investigadora categorizada del Programa de Incentivos docentes del Ministerio de Educación de la Nación.

Una Teoría del Proyecto Poético para producir una arquitectura superior

La enseñanza de la arquitectura se sostiene, como es sabido por todos, en la práctica del taller. Esta práctica ha invisibilizado para muchos el “contenido” de la enseñanza, considerando que por contenido entendemos no solo una habilidad o destreza para desarrollar un proyecto. De manera oculta aparecen una serie de conceptualizaciones que pueden ir desde meros preceptos, aforismos, instrucciones, definiciones e incluso teorías enteras. Estas conceptualizaciones pueden aparecer en un diálogo reflexivo que el proyectista establece con el proyecto (Schön, 1998), pero no necesariamente. La urgencia del hacer y el prestigio de los “hacedores”, han consolidado una forma experiencial que se define como el “aprender haciendo”. Sin embargo, los resultados de esas prácticas son validados sobre el fondo de una teoría, teoría que aparece tácita.

Existen cátedras que argumentan que las tienen, aunque por razones secretas no las dan a conocer. Otras sostienen que las mismas pueden ser perniciosas para los estudiantes pues sería una forma de adoctrinamiento, como si entrenarlos dentro de un lenguaje no lo fuera. Vale recordar a Robert Merton (1985) quien al caracterizar los imperativos éticos de la ciencia como institución destaca la consideración del “conocimiento como propiedad colectiva”. Esta laguna teórica hace que los estudiantes se sientan a la intemperie, tanto cuando desarrollan un proyecto como cuando se los evalúa. Es por ello que consideramos de fundamental importancia explicitar los marcos teóricos que sustentan la práctica. No por obvias razones pedagógicas, sino para fundar una epistemología disciplinar que permita a la arquitectura trascender de la simple calificación de oficio, y a los arquitectos de simples portadores de buen gusto. El camino que pretendemos trazar es, justamente, ir de la doxa a la episteme.

Dada la brevedad de este artículo no podemos extendernos en los copiosos argumentos desarrollados en la tesis doctoral titulada “La dimensión poética arquitectónica y las lógicas proyectuales que la incrementan”.

Nos limitaremos a señalar que en dicha tesis se estructura una Teoría del proyecto poético que pretende renovar y mejorar la enseñanza y práctica de las acciones proyectuales que determinan nuestro entorno existencial.

Esta Teoría del Proyecto Poético está configurada por la relación dialéctica entre otras tres teorías básicas: una Teoría Estética sobre el modo poético de regular el estar de las formas, una Teoría de la Significación, que nos permite analizar y diseñar los mensajes que vehiculizan las formas entendidas como sistemas de signos, y, por fin, una Teoría de la Espacialidad Arquitectónica que permite superar los límites inherentes a la reelaboración ingenua de referentes arquitectónicos o tipológicos evaluados desde enfoques parcializados o rudimentarios.

Es obvio que esta Teoría del Proyecto Poético opera dialécticamente con una posible Teoría de la arquitectura que deslinda a las formas diseñadas habitables entre arquitectónicas y edilicias (?), según la magnitud en la que inciden en el incremento de la calidad existencial del entorno habitable mediante la intensidad del estímulo de experiencias estéticas orientadas a provocar revelaciones poéticas (?) que tiendan a incrementar la realidad y favorezcan un existir armónico para el desarrollo del ser en su crecer y gozar.

Advirtamos ya que la magnitud del incremento de la calidad existencial determinada por la sabia configuración de las espacialidades y envolventes arquitectónicas se corresponde con nuestra noción de dimensión poética arquitectónica.

Es tal vez redundante señalar que los arquitectos comprometidos con la producción de un entorno eficaz para el estímulo de experiencias estéticas que determinen ese habitar poético que pretendía Heidegger (1994), deben, necesariamente, sostener e instrumentar un enfoque proyectual que respete a rajatabla las necesidades gramaticales que la Semiótica contemporánea estipula para la correcta vehiculación del mensaje estético y su eficaz configuración poética.

Este enfoque estéticamente comprometido trasciende, obviamente, un saber hacer técnico que solo persigue la satisfacción de necesidades operativas, funcionales, y constructivas.

Es tarea inherente a un auténtico saber hacer poético poder generar un producto cuya expresión formal trascienda la mera comunicación de los significados denotados prosaico-utilitarios, para enfatizar la presencia conmovedora de los significados connotados simbólico-metafóricos.

Este saber hacer poético, que incluye y se apoya en un sólido saber hacer técnico, se alcanza, entonces, mediante las instrumentaciones conceptuales que nos brindan las regiones de la Morfología, la Semiótica, la Poética, y la Estética, orientadas, asimismo, por una mirada antropológica profunda, capaz de deslindar en las prácticas sociales que determinan la vida comunitaria consistente en ritos y ceremonias a aquellos mitos y relatos que las sostienen y originan. Advirtamos que estas ritualizadas ceremonias inherentes a las diversas prácticas sociales son las que han generado tradicionales configuraciones espaciales factibles de conceptualizarse dentro de la noción de tipología.

Y será precisamente la renovación y transformación crítica de las tipologías arquitectónicas el mecanismo idóneo para renovar y mejorar algunos mitos o relatos ya esclerosados que impiden o dificultan una existencia social feliz.

Advirtamos que, en general, la enseñanza tradicional de las prácticas proyectuales se apoya en un confuso conjunto de argumentos dogmáticos acumulados aluvionalmente dentro de teorías del proyecto y teorías de la arquitectura y el diseño esquemáticamente enunciadas por aforismos criticables conceptualmente. Aforismos que se asumen como axiomas o verdades reveladas e inmutables, que dificultan enormemente su revisión crítica o su posible refutación. Aforismos que llevan a confundir una sencillez trivial con una ascética síntesis profunda. Aforismos que confunden riqueza de ideas con despilfarro formal¹.

Es relativamente reciente el intento legítimo de construir una epistemología del proyecto que deslinda con rigor entre los diversos mecanismos proyectuales, buscando aquellos que no reiteren de modo acrítico estrategias parcialmente eficaces para la satisfacción prioritaria de necesidades prosaicas, enfocándose, en cambio, en la necesaria y deseada satisfacción de las necesidades espirituales humanas mediante los procesos de poetización formal.

Revisemos brevemente los rasgos esenciales de toda práctica proyectual poetizante, distinta de una práctica proyectual prosaica que busca, prioritariamente, la satisfacción de necesidades humanas utilitarias o primarias.

Desde un enfoque semiótico diremos, entonces, que la acción de poetizar consiste en producir una forma cuya expresión enfatiza el principio de autorreferencialidad sintáctica que determina en el fruidor o interpretante un intenso estímulo para establecer interpretaciones sobre las lógicas formales que determinan la relación entre las partes y el todo, es decir, un estímulo orientado a llamar la atención sobre el modo particular en el que la forma ha sido configurada. La satisfacción del principio poetizante de autorreferencialidad sintáctica tiende a estimular, a su vez, la satisfacción del principio de ambigüedad semántica, que consiste en evitar o minimizar la interpretación de significados triviales, generalmente prosaicos, para enfatizar la lectura de significados simbólicos y metafóricos. Al satisfacer los principios de autorreferencialidad sintáctica y de ambigüedad semántica, la configuración de la forma estimula en el interpretante una intensa respuesta psicofísica que, desde un enfoque semiótico-pragmático, provoca estados emocionales coherentes con el mensaje estético vehiculizado (Eco, 1986). Emociones que orientan, asimismo, el estímulo de respuestas conductuales.

Esta compleja experiencia mental determinada por un proceso interpretativo abierto e inagotable, entendido por la semiótica como semiosis ilimitada, es lo que, en definitiva, conocemos y conceptualizamos como experiencia estética.

Siguiendo a Jauss (1986), señalaremos que la catarsis, entendida como clímax del proceso interpretativo en el que consiste la experiencia estética, es el momento en el cual puede producirse una revelación poética. La revelación poética vehiculizada por el mensaje estético determina en el fruidor un incremento de su capacidad para interpretar las lógicas que rigen la realidad para poder, así, mejorarla.

Observemos que la experiencia estética consiste en una relación dialéctica entre el placer y el dolor, así como en la oposición dinámica entre lo bello y lo sublime. Pero aquí y ahora no podemos ahondar en estos conceptos.

Interesa destacar que para satisfacer los principios poetizantes de autorreferencialidad sintáctica y ambigüedad semántica, obteniendo una forma capaz de emocionar, es necesario establecer una estructuración rítmica- metafórica de dicha forma.

Siguiendo ahora a Jakobson (1981), debemos enfatizar que las nociones de repetición y paralelismo entre significantes y significados constituyen la base conceptual de toda configuración poética, ya que los ritmos y las metáforas determinados por estos principios son los rasgos que, a su vez, determinan la autorreferencialidad sintáctica y la ambigüedad semántica, generando emociones coherentes con las interpretaciones rítmico-metafóricas. A partir de lo hasta aquí dicho es fácil entender por qué afirmamos que toda lógica proyectual poética es, en rigor, una lógica de configuración rítmico-metafórica.

Sin ritmo y metáfora no existe ninguna forma artística. La forma arquitectónica, aun cuando nace del acto proyectual, o precisamente por ello, pertenece al particular universo de aquellas formas artísticas que, además, son capaces de satisfacer necesidades utilitarias.

Se distingue así de las formas artísticas puras, como las pinturas y las esculturas, o de las formas pragmáticas puras, como las herramientas. Debemos a la Bauhaus establecer los criterios para configurar la actual noción de diseño, y para enfatizar la necesidad de un

enfoque estético para toda producción formal éticamente comprometida. La arquitectura siempre fue un arte sublime.

Solo la torpeza miope del funcionalismo ingenuo, emergente de las peores pesadillas del Movimiento Moderno y sus dogmas esclerosados, instaló en algunos la duda sobre la legítima condición artística de la forma arquitectónica².

Una forma arquitectónica que, para alcanzar su plenitud, debe, necesariamente, generarse por operaciones proyectuales poetizantes.

Recordemos ahora que las acciones poetizantes pueden configurarse solo mediante operaciones retóricas reguladas por lógicas geométricas o rítmicas de control formal. En el caso específico de las poéticas visuales, propias de la arquitectura y el diseño, estas operaciones retóricas son, en rigor, operaciones de simetría que buscan romper las expectativas interpretativas para provocar un plus de sentido. Como siempre señalamos, para hablar de la noción de libertad es menester aludir a la noción de represión, y su habitual traducción formal es una rítmica trama regular alterada por la presencia de otra trama, o de formas que la cuestionan. Observemos aquí que Algirdas Greimas (1994) determina en su *Semiótica de las pasiones* una profunda relación entre las diversas operaciones de simetría y su traducción en modalidades humanas...

Por otra parte, es obvio para todos que percibimos ritmos alegres o tristes según la cantidad y tipo de entidades formales que se organizan secuencialmente en un tiempo-espacio dado, ya sea este tiempo-espacio una experiencia sonora, visual, o literaria. Por eso todo ritmo sostiene intrínsecamente el estímulo de una respuesta emocional, así como su expresión formal metafórica.

Proyectar arquitectura sin atender de un modo consciente a estos fenómenos inherentes a la relación entre humanos y formas, es arriesgarse a determinar configuraciones aberrantes que impidan establecer una existencia armónica.

Observemos ahora que todas estas operaciones poetizantes sobre la configuración formal tienden inevitablemente a darse dentro y desde algún tipo de lenguaje articulado cuyas lógicas gramaticales permitan la expresión de mensajes diversos y admitan la existencia de operaciones retóricas que puedan sostener los necesarios procesos de metaforización formal. Recordemos, en este sentido, que ya Norberg Schulz (2008) advertía sobre la necesidad o conveniencia de operar expresivamente mediante los lenguajes o dialectos mejor articulados, facilitando así la comunicación de nociones más complejas o profundas.

Es, por cierto, bastante difícil metaforizar formalmente la noción de democracia o libertad dentro de estilos desafortunadamente minimalistas. Tampoco es prudente caer en actitudes dionisiacas, y proponer las expresiones narcóticas y anestésicas del posmodernismo historicista, que por sus excesos se abismaba en el kitsch.

Observemos ahora que, en la actualidad, es factible establecer como síntesis grosera de la multiplicidad de lenguajes en uso, la subordinación de los mismos hacia dos opuestos categóricos protagónicos: los minimalistas y los neobarrocos.

Interesa señalar que ambas tendencias son herederas críticas del lenguaje arquitectónico intensamente abstracto propuesto por el presuntuoso Movimiento Moderno, que pretendía, así, deslindarse ostensiblemente del repertorio expresivo historicista de base grecorromana que tradicionalmente se enseñaba en los claustros académicos inherentes a la clásica noción *Beaux Arts*.

La revolución moderna, como toda revolución, ocasionó pérdidas y ganancias al no identificar con claridad cuáles y cuántas eran las nociones amigas o enemigas de sus esquemáticas convicciones (Casullo, 1993). Tal vez la mayor confusión fue la de buscar apartarse, al menos en los discursos más eufóricos, de las nociones de belleza y arte, confundiendo estas nociones con el repertorio reaccionario y caduco de las academias tradicionales.

Es por ello que por décadas la belleza se consideró una frivolidad innecesaria, sostenida por el pecaminoso ornamento, y el arte, entendido como una expresión irracional o romántica, pretendió sustituirse con las racionales nociones de proyecto y diseño. Por supuesto, los grandes maestros del movimiento moderno, más allá de algunos equívocos discursos, eran magníficos artistas y hacedores de belleza. Pero los equívocos discursos parieron una falsa racionalidad que subordinaba la configuración formal a un ingenuo funcionalismo utilitario, traducido en expresiones meramente técnicas y en numerosos prejuicios formales³.

Algo parecido puede suceder ahora con la noción contemporánea de arquitectura sustentable. Es irracional pensar, por cierto, que hoy podemos evitar asumir un intenso compromiso ecológico y social con la producción del hábitat, pues esa actitud sería suicida. Pero que una forma arquitectónica pretenda legitimarse como valiosa por ser sustentable, y no por sus aportes a la disciplina y al entorno espiritual, es otra típica confusión perversa proyectada por la ignorancia o el interés espurio.

Una arquitectura actual y responsable debe ser solidaria socialmente y sustentable ecológicamente, pero, para ser arquitectura y no mera edilicia, deberá ser intensamente poética, plena de belleza y sentido.

Y lo más difícil de enseñar y aprender es cómo lograr producir una forma poética que renueve al mundo, o, al menos, que contribuya a esa renovación mejoradora.

Ansiarnos, por cierto, explorar y desarrollar una expresión estéticamente valiosa del respeto a la ecología ambiental y social que pretende sintetizar la noción de sustentable, pero no por ello vamos a confundir soluciones técnicas con soluciones poéticas, y tampoco estamos dispuestos a subordinar estas a aquellas.

Probablemente este desafío en la configuración formal de una expresión estética de la noción de sustentable, que, además, contribuya rigurosamente a satisfacer esa necesidad, sea el desafío proyectual protagónico del presente.

Parece pertinente ahora volver a revisar brevemente las virtudes y falencias más evidentes de los modos tradicionalmente empleados para guiar la enseñanza de las prácticas proyectuales.

Como oportunamente señalamos, todo proyecto arquitectónico se desarrolla dentro y desde los límites gramaticales de algún tipo de lenguaje arquitectónico, entendido como estilo o ideolecto.

Ya hemos advertido que, tanto los minimalistas como los neobarrocos, proponen lenguajes que consisten en reelaboraciones críticas del abstracto repertorio propuesto por el Movimiento Moderno, entendido como Estilo Internacional por el irónico Philip Johnson (1932).

Observemos ahora que, en general, la tradicional enseñanza de las prácticas proyectuales consiste, básicamente, en resolver mediante lógicas de distribución espacial la satisfacción de un programa de necesidades, protagonizado por requisitos operativo-funcionales que

tienden a subordinar la expresión formal de los aspectos simbólicos y metafóricos, inherentes a los ritos y ceremonias de las prácticas sociales que, en rigor, originaron la configuración tosca de dicho programa. Para poder satisfacer esas lógicas de distribución espacial coherentes con las prácticas sociales demandantes, se tiende a emplear como estrategia de orientación conceptual el estudio de referentes arquitectónicos previos, entendidos como materiales de proyecto, en el decir de Helio Piñón (2009), y, en algunos casos, se asume esa tarea como indagación crítica sobre la noción de tipología, proponiendo una relectura básica sobre los aspectos configurativos de aquellos edificios que, a lo largo de la historia, han condensado respuestas formales similares que resumen ideas arquitectónicas aplicables a solucionar los requisitos simbólico-operativos de programas también similares.

Advirtamos que este estudio de referentes y tipologías se hace a partir de una selección de ejemplares inscriptos dentro de algún específico estilo o lenguaje. En general, muchas cátedras poseen preferencias, que asumen el carácter de ideológicas en su aceptación tácita, por el empleo de algún tipo de vocabulario específico, y, por ende, proponen un recorte intencionado a esa selección de materiales de proyecto. Muchas de estas cátedras, por cierto, tienden a establecer como estrategia para la enseñanza proyectual el estricto respeto a los límites gramaticales de ese particular “estilo”, estableciendo así criterios de valoración que tienden a inhibir o rechazar propuestas formales emergentes o representativas de otros lenguajes⁴. Recordemos aquí a Hegel y a Freud advirtiéndonos que todo reprimido se convierte en un represor.

Observemos ahora que esta actitud de algunas cátedras tiende a producir proyectistas que solo parecen saber operar dentro de ese estricto lenguaje, inhibiendo probablemente así el posible desarrollo crítico de su propio lenguaje personal para subsumirse en la condición de meros copistas de los maestros elegidos. Debería ser evidente que las preferencias ideológicas sobre ciertos repertorios formales deberían éticamente explicitarse, para poder, así, evaluar críticamente las virtudes y defectos que estos repertorios presentan en su contrastación con otros alternativos. Pero esta necesaria explicitación ideológica sobre ciertas preferencias solo es posible desde una actitud abierta, no dogmática, que pueda admitir el valor alternativo de otros posibles límites gramaticales.

En rigor, el estudio de casos típicos o ideales seleccionados por los docentes, o la operatoria de “copistas” dentro de un lenguaje no hace otra cosa que consagrar aquel viejo –y criticado– método de enseñanza de las antiguas escuelas de Bellas Artes (Cravino, 2012; 2014). Sabemos que un buen proyectista debería poder operar con solvencia dentro de cualquier lenguaje o estilo, aun cuando admita sentirse más cómodo desarrollando su saber hacer poético personal sobre un sendero expresivo específico.

Pero este proyectista ideal, capaz de resolver proyectos en distintos vocabularios y entornos físico-culturales, debe convenientemente formarse en un ambiente académico donde el debate renovado de ideas y posibilidades expresivas busque un enfoque riguroso sobre las razones profundas que orientan la práctica proyectual, (???) y rechace el desarrollo de actitudes basadas en torpes e inconscientes prejuicios formales impuestos.

Soren Kierkegaard (2013) sostenía que el artista debía ser libre, y, para ello, tenía que elegirse a sí mismo, defendiendo su punto de vista en el respeto a la alteridad. La razón profunda en la enseñanza de las prácticas proyectuales no es otra que la de intentar estimular en el estudiante el desarrollo pleno de un pensamiento autónomo y crítico, rasgo esencial

de aquellos intelectuales que deben revisar la realidad, renovándola mediante la producción de formas y significados. Y este intelectual proyectista, para ser eficaz y poder crecer, debe revisarse a sí mismo constantemente, revisando al mundo en sus sucesivos cambios, para establecer así un armónico equilibrio dinámico y poder ofrecer la mejor respuesta.

Recordemos aquí a Albert Camus (1999), advirtiéndonos que un hombre es siempre presa de sus verdades, y una vez que las reconoce no puede apartarse de ellas. En un sentido parecido, Jean Paul Sartre (2009) decía que el hombre estaba condenado a la libertad, y, por ello, debía elegir cadenas, estableciendo así la necesidad de un enfoque ético para toda acción estética o moral basada en el respeto a la alteridad y a la racionalidad necesaria en los actos humanos.

Más allá del debate posible sobre los rasgos diferenciales entre cátedras estimulantes y abiertas, o cátedras obturantes por cerradas, lo cierto es que todas, como ya lo señalamos, emplean con mayor o menor rigor las lógicas de articulación de los abstractos estilemas heredados del Movimiento Moderno. Y esta coincidencia es bastante afortunada, ya que el sistema de signos básicamente icónico, sujeto a leyes gramaticales de organización protagonizadas por principios rítmicos de modulación y operaciones de simetría, determinan de manera implícita pero inexorable la presencia de principios de orden armónico entre las partes y el todo que, a su vez, estimulan la interpretación de posibles lecturas metafóricas de conceptos que no poseen referentes plásticos, como la democracia y la libertad, pero que pueden y deben sostenerse en formalizaciones abstractas. Y decimos que esta es una circunstancia muy afortunada, porque la potencia poética del lenguaje empleado tiende a sobrevivir a la torpeza o ignorancia operativa de los peores proyectistas, quienes, al seguir las reglas básicas de su empleo, tienden a generar productos visualmente ingeniosos pero, tal vez, no repugnantes⁵.

Algo parecido sucede si un mediocre escultor trabaja con el mármol más exquisito. La pieza resultante expresará, al menos, la belleza intrínseca del material empleado.

Advirtamos ahora que, en un paralelismo con los límites del lenguaje hablado o literal, sucede algo parecido. El idioma castellano, gracias a sus lógicas de articulación, tiende de manera casi natural a la producción de metáforas cargadas de un plus de sentido, ya que la ambigüedad inherente a los modos de expresión facilita ese fenómeno. Es evidente, sin embargo, que un escritor profesional que pretenda desarrollar la noción profunda de literatura como arte buscará configurar una prosa poética muy distinta a la mera enunciación de discursos informativos o literales.

Siguiendo con el ejemplo literario, es obvio que organizar palabras según las rigurosas normas de la rima que establece ritmos y coincidencias sonoras y visuales determina un producto que trasciende el mero mensaje informativo, y provoca, en cambio, una experiencia estética intensa, perdurando a su vez en la memoria.

Lo dicho hasta aquí pretende hacer hincapié en que las mejoras en la enseñanza del proyecto como actividad configurante del entorno no dependen prioritariamente del lenguaje empleado, ya que este parece ser de uso común o universal, sino del enfoque poéticamente consciente de un saber hacer que busca deliberadamente una configuración rítmico-metafórica para el deseado incremento de la autorreferencialidad sintáctica y la ambigüedad semántica, estimulando así interpretaciones que inevitablemente determinan experiencias estéticas en los usuarios de esas configuraciones o formas. Y para ello el estudiante debe

entrenarse de un modo racional en el hábito creativo de proponer operaciones retóricas que rompan las habituales expectativas interpretativas, renovando lo dado y ampliando el saber disciplinar.

Advirtamos ahora que una lógica proyectual poética orientada a la configuración rítmico-metafórica de las formas y los espacios habitables no debe ni puede confundirse con una vulgar metodología de diseño, ya que estos intentos de construir una metodología como una secuencia de pasos para obtener un producto han fracasado –recordemos el Simposio de Portsmouth–, sino con una renovada actitud que determina una estructura conceptual para organizar acciones coherentes dentro de un proceso proyectual que prefigura una forma capaz de satisfacer simultáneamente y con plenitud tanto las necesidades humanas primarias, básicamente prosaico-utilitarias, como las necesidades humanas secundarias, espirituales o poéticas.

Esta lógica proyectual poética global luego se deslinda en lógicas prefigurativas específicas, ya sea que se orienten al diseño protagónico del mensaje estético, buscando evitar el mensaje kitsch, y minimizando la expresión del mensaje literal, o que ahonden en satisfacer el principio de acción o razón de ser de cada uno de los cuatro tipos básicos de configuración espacial deslindados en el texto *La espacialidad arquitectónica* (Pokropek, 2015).

Es pertinente recordar que estos cuatro tipos configurativos espaciales básicos que determinan categorialmente las infinitas transformaciones de las posibles espacialidades habitables constituyen, en sí, cuatro modos poéticos distintos de configurar dichas espacialidades, enfatizando su expresión estética según sus lógicas proyectuales particulares (Ver Figura 1).

Oportunamente señalamos que la enseñanza minuciosa de los modos poéticos de configurar cada uno de los cuatro tipos espaciales básicos trasciende ampliamente el rudimentario empleo de referentes o tipologías ya dadas, así como de la subordinación al empleo de estilemas o leyes de articulación gramaticales establecidas por un estilo concreto, pues los cuatro tipos configurativos espaciales universales constituyen, en rigor, una gramática general para todas las configuraciones posibles.

Recordemos muy someramente que estos cuatro tipos espaciales básicos se configuran en función de la oposición categórica entre las espacialidades determinadas por la presencia protagónica de volúmenes aparentemente macizos que proponen transitar entre ellos, y se oponen, conceptualmente, a las espacialidades protagonizadas por el vasto universo de las figuras recintuales configuradas por placas o volúmenes facetados. Entre estos dos opuestos categóricos existe un gradiente de transformación formal en el que también se oponen otros dos tipos de configuración espacial arquetípica. Uno de ellos consiste en una sistemática fragmentación e insatisfacción de las figuras recintuales mediante el retórico desplazamiento de entidades laminares y lineales que determinan una espacialidad conceptualmente fluida e ilimitada, pero perceptualmente fragmentada de modo rítmico. Llamamos a este sistema espacial “Partición de un continuo”. A él se opone conceptualmente otro sistema que también posee un equilibrio dinámico entre sus partes, pero que no se focaliza en la insatisfacción sistemática de las figuras recintuales, sino en la configuración de una espacialidad subordinada a la superposición de los campos inherenciales de diversas entidades que determinan, así, la percepción de una textura o clima espacial ilimitado. A este tipo espacial lo llamamos “Fusión en continuo”. Oportunamente hemos establecido

diez entidades configurativas arquetípicas que determinan por su presencia y modos de articulación la definición de cada uno de los cuatro tipos configurativos espaciales básicos y su nivel de coherencia configurativa según la lógica de su organización.

Parece lógico pretender que las cátedras de proyecto asuman la tarea de enseñar, y explorar las posibilidades de resolver programas mediante el consciente empleo de estos cuatro tipos espaciales universales que, en rigor, constituyen la plataforma conceptual inicial para entender los diversos modos de establecer poéticas configuraciones espaciales...

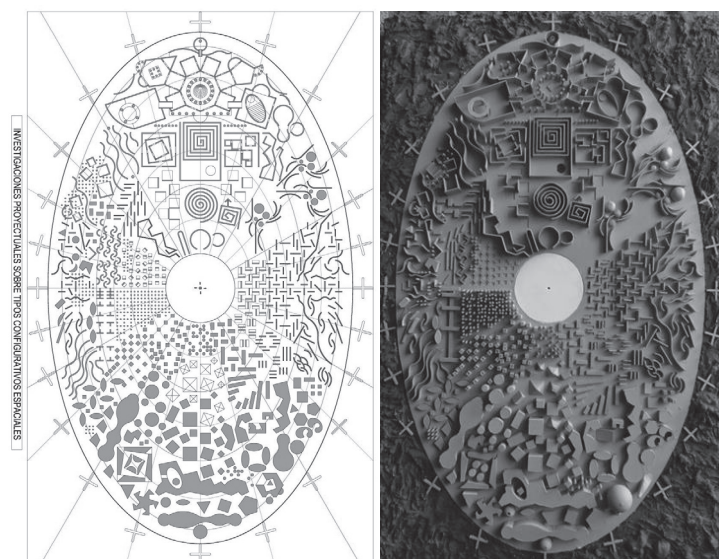


Figura 1.

Fuente:

Elaboración propia.

Observemos ahora que en la mencionada tesis doctoral se enuncian trece principios poe-
tizantes básicos que permiten el incremento de la dimensión poética arquitectónica si se
satisfacen. Este artículo es demasiado breve para explicitarlos, señalando simplemente que
la enseñanza y práctica del proyecto mejoraría sensiblemente si se los estudiara e imple-
mentara racionalmente.

Parece oportuno mencionar aquí tres de los principios fundamentales para configurar
poéticamente cualquier forma.

Mencionemos entonces al Principio Dialéctico de Simultaneidad Formal, que busca la
expresión simultánea de categorías sintácticas y semánticas opuestas, proponiendo una
síntesis visual que determina autorreferencialidad sintáctica y ambigüedad semántica. Lo
recto y lo curvo, lo farragoso y lo esquemático como categorías sintácticas, pero, también,

lo masculino y lo femenino, lo alegre y lo triste, lo reprimido y lo libre, como categorías semánticas.

Mencionemos también al Principio Dialéctico de Simultaneidad Operativa, que busca minimizar la expresión trivial o literal de los mensajes prosaico-utilitarios que sostienen las diversas entidades formales mediante su configuración abstracta y su articulación retórica. Un cilindro blanco que se repite y opera como columna, baranda, y chimenea, distorsiona su interpretación operativa y actúa como repetición rítmica.

Mencionemos, por último, al Principio Dialéctico de Renovación Crítica Mítico - Tipológica, siendo este principio el más importante de satisfacer, ya que se orienta, precisamente, a renovar lo dado, revisando los mitos subyacentes en las tipologías ya condensadas.

Precisamente, la revelación poética que busca renovar nuestro modo de ver al mundo se concentra en revisar y transformar lo dado, como hábito repetitivo y esclerosante, para llevarnos, mediante la ruptura crítica, a un habitar poético.

En el caso particular de la forma arquitectónica es importantísimo también satisfacer el Principio de Promenade Protagonica, que consiste en entender que la estructura circulatoria puede y debe sostener la configuración intencionada de un paseo arquitectónico que enhebra lógicas interpretaciones metafóricas proponiendo una alegoría en su lectura, estableciendo así el posible estímulo de una experiencia estética esencialmente arquitectónica. Este enfoque determina la posibilidad de leer el recorrido arquitectónico como una música congelada, en el decir de Schiller, (Goethe?) o como una experiencia cinematográfica... Entender al paseo arquitectónico como un poema espacio-temporal determina la configuración de verdaderas obras maestras, como todos los maestros del pasado y del presente han reconocido, desde Charles Garnier con su idea de "*marché*", Adolf Loos con su "*raumplan*" y el mismo Le Corbusier. Pero para ello hay que trascender la mera conceptualización de la estructura circulatoria como posibilidad prosaica de comunicación distributiva proponiendo un relato arquitectónico con inicio, desarrollo y desenlace, que plenifique así la condición de la forma arquitectónica como forma artística, expresada por su rasgo específico o disciplinar más importante: la experiencia estética estimulada por un suceso espacio-temporal metaforizado...

Comentarios Finales

Queda mucho aún por decir para aportar a la mejora de la enseñanza y práctica del proyecto arquitectónico, pero este artículo tiene límites protocolares.

Creemos haber mencionado las falencias más notorias, según nuestro criterio, presentes tanto en la enseñanza como en la posterior práctica profesional del proyecto arquitectónico. Creemos, asimismo, que no es difícil o imposible reforzar una actitud más favorable hacia la producción estéticamente intencionada de formas mediante el empleo de lógicas proyectuales poéticas que persigan satisfacer de un modo consciente y racional los requisitos que sostienen los principios poetizantes básicos.

Parece necesario insistir en explicitar las posibles lecturas metafóricas subyacentes en los diversos programas simbólico-operativos para poder orientar con rigor a las operaciones

retóricas que articulan un consciente proceso de metaforización formal. Una escuela no es solo una eficaz distribución de aulas. También puede ser la expresión formal del tránsito desde la ignorancia a la sabiduría. Asimismo, un hospital puede aludir a la lucha de la ciencia contra el dolor y la muerte, o un aeropuerto entenderse como la puerta de un país y aludir también a la experiencia eufórica de un vuelo veloz... Buscar la producción de formas y espacios desde el enfoque poético de obtener unidad en la diversidad refiere al respeto a la alteridad y al enaltecimiento de los valores democráticos. Exaltar asimismo el deseo de perfección humana mediante la expresión de articulaciones formales precisas y coherentes es una deseada significación simbólica presente en todos los tiempos. La clásica noción de carácter arquitectónico debe ser revisada y renovada.

Son muchísimos los autores contemporáneos que celebran y favorecen un retorno de la noción de belleza como valor intrínseco a las formas del entorno para mejorar la calidad de vida. Anna Calvera (2007), Arthur Danto (2008), Roger Scruton (2009) Jorge Jáuregui (2011), entre otros, sostienen con fervor el derecho humano a la belleza.

La belleza, según Hegel (1985), es la intensa expresión de la idea brillando en la materia. Y la belleza nace de un saber hacer poético factible de ser enseñado y de ser aprendido. Construir un habitar poético que, a su vez, nos construya mejores, más sabios y felices, es posible, pero exige un esfuerzo superador. Un esfuerzo, ética y estéticamente, necesario. Como síntesis final de lo hasta aquí expresado nos parece conveniente transcribir nuestra particular definición de la noción de arquitectura:

La arquitectura es la organización retórica, rítmico - metafórica, que determina la dimensión poética formal de las configuraciones habitables, para favorecer, en los fruidores o habitantes, un incremento de su dimensión poética humana mediante el estímulo de experiencias estéticas, orientadas a provocar revelaciones poéticas que renueven y mejoren los ritos subyacentes de las prácticas sociales dentro de las cuales el ser encuentra su sentido y el modo de saber hacerse, para obtener una vida auténtica y justificar, así, el durar de su estar. Una arquitectura superior deberá ser intensamente poética y, por ende, socialmente solidaria, ecológicamente sustentable, y críticamente situada en su cultura contemporánea.

Esta definición de arquitectura, provisoria pero operativa, sostiene una Teoría de la arquitectura que se genera desde una teoría del proyecto poético que pretende, así, superar las falencias de muchos enfoques actuales sobre la práctica proyectual.

Endnotes

1. Paolo Portoghesi (1981) menciona como ejemplo “la forma sigue a la función”, “menos es más”, “pureza formal”, a los que se les puede agregar la sentencia “ornamento es delito”.
2. Le Corbusier (1977) afirmaba en 1920: “La arquitectura es una obra de arte, un fenómeno de emoción, situado fuera más allá de los problemas constructivos. La construcción tiene por misión afirmar algo; la Arquitectura se propone emocionar. La emoción

arquitectónica, cuando la obra suene en nosotros al diapasón de un universo, cuyas leyes sufrimos, reconocemos y admiramos. Cuando se logran ciertas relaciones, la obra nos capta. La arquitectura consiste en «armonías», en «pura creación del espíritu» (p. 9).

Más cerca en el tiempo, Renzo Piano al aceptar el premio Pritzker en 1998 declaró que la arquitectura es arte, ya que “se usa la técnica para crear una emoción con su propio y específico lenguaje. Hecho de espacio, proporciones, luz y materiales. Para un arquitecto esto es como el sonido para los músicos o las palabras para los poetas”.

https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/1998_Acceptance%20Speech.pdf.

Conclusión a la que también arribó otro ganador del Pritzker, Richard Meier, quien señaló que la arquitectura es la más grande de todas las artes.

3. El filósofo especializado en Estética, Roger Scruton, afirmaba en el documental de 2009 “¿Por qué la belleza importa?” que “La belleza es atacada desde dos direcciones: por el culto a la fealdad en las artes y por el culto a la utilidad en la vida cotidiana. Estos dos cultos se unen en el mundo de la arquitectura moderna”. Asimismo declaró. “Creo que perder la belleza es peligroso, pues con ella perdemos el sentido de la vida. Y es que no estamos hablando de un capricho subjetivo, sino de una necesidad universal de los seres humanos. Sin ella, la vida es ciertamente un desierto espiritual”.

4. Recordemos nuevamente a Portoghesi cuando caracteriza al estatuto del Movimiento Moderno nunca explicitado como “un conjunto de prohibiciones, de disminuciones, de renunciaciones, de inhibiciones si se quiere, que define negativamente un área lingüística y que consiente su degradación y agotamiento, su continua metamorfosis, pero nunca la renovación sustancial ni relanzamiento vital” (p. 26).

5. Dice Enrique Browne (1998): “No se puede culpar a Mies si generaciones de arquitectos tuvieron una visión minimalista de la arquitectura, pero sin su poesía. Tampoco se puede culpar a Sullivan porque la mayoría optara por la versión más burda del funcionalismo. Tampoco se puede culpar del todo a Loos si el ornamento fue considerado un crimen. Ni tampoco se puede responsabilizar del todo a Le Corbusier por convertir al cliente en usuario, al cual había que enseñarle a habitar la nueva arquitectura. Pero el hecho es que generaciones aprendieron y practicaron la arquitectura bajo estos postulados estéticos convertidos en dogmas éticos. La connotación moral dio fuerza misionera a la arquitectura moderna pero, paradójicamente, la distanció del ciudadano corriente” (p. 95)

Referencias

- Browne, E. (1998). «Arquitectura moderna y decoración» en Summa + N° 32, Agosto-Septiembre 1998, pp. 94-99.
- Calvera, A. (2007). De lo bello de las cosas. Materiales para una estética del diseño, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Camus, A. (1999). El mito de Sísifo. Madrid: Alianza.
- Casullo, N. (1993). El debate modernidad posmodernidad. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto.

- Cravino, A. (2012). Enseñanza de la Arquitectura. Una aproximación histórica. Buenos Aires: Nobuko.
- Cravino, A. (2014). Enseñanza de la arquitectura: La rebelión imposible de las disciplinas. Universidad de Buenos Aires, 1897-1956, Tesis Doctoral inédita, FADU-UBA.
- Danto, A. (2008). El abuso de la belleza. Buenos Aires Paidós.
- Eco, U. (1986). La estructura ausente. Barcelona: Lumen.
- Greimas, A.; Fontanille, J. (1994) Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo. Puebla: Siglo XXI editores.
- Heidegger, M. (1994). Poéticamente habita el hombre En: Conferencias y artículos. Barcelona: Serbal, pp. 163-178.
- Hegel, G. (1985). Estética. Tomo 6. El sistema de las artes La arquitectura y la escultura. Buenos Aires: Siglo XX.
- Hitchcock, H. R.; Johnson, P. (1932) The International Style: Architecture since 1922, Nueva York: Ed. Norton.
- Jauregui, J. (2011). "Derecho a la belleza" Em Plataforma arquitectura, 25 de octubre de 2011. <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2011/10/25/el-derecho-a-la-belleza/>
- Jauss, H. (1986). Experiencia estética y hermenéutica literaria. Madrid: Taurus.
- Jakobson, R. (1981). Lingüística y poética. En Jakobson, Roman (1981) Ensayos de lingüística General, Barcelona: Seix Barral, pp. 347-395.
- Kierkegaard, S. (2013). El concepto de angustia. Madrid: Alianza.
- Le Corbusier (1977). Hacia una arquitectura. Barcelona: Poseidón.
- Merton, R. K. (1985) Sociología de la ciencia. Madrid: Alianza.
- Norberg Schulz, C. (2008). Intenciones en arquitectura. Barcelona: Gustavo Gili.
- Piñón, H. (2009). La arquitectura como material de proyecto. Barcelona: ETSAB- UPC.
- Pokropek, J. (2015). La Espacialidad Arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades. Buenos Aires: Nobuko.
- Portoghesi, P. (1981). Después de la arquitectura moderna. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Sartre, J. P. (2009). El existencialismo es un humanismo. Barcelona: Edhasa.
- Schön, D. (1998). La formación de Profesionales reflexivo. Madrid: Paidós.
- Scruton, Roger (writer) (28 November 2009). Why Beauty Matters (Documentary). BBC Two.

Abstract: This article proposes new approaches and conceptual instruments that allow operating on those shortcomings that present most of the traditional employment project strategies naturalized in the academic and professional imaginary as legitimate and unique, in order to renew and improve the teaching and practice of the project. architectural. New perspectives open new paths to reach superior horizons.

We propose, then, the instrumentation and use of poetic project logics to guide the production of architectural form towards the convenient increase of the formal poetic dimension, thus seeking the consequent increase in the human poetic dimension by offering a stimulating habitable environment of aesthetic experiences that favor the development of an authentic, full life, full of beauty and meaning.

Keywords: project strategy - project teaching - poetic projectual logics - architectural form - formal poetic dimension

Resumo: Este artigo propõe novas abordagens e instrumentos conceptuais que permitem operar sobre as carências que apresentam como legítimas e únicas a maior parte das tradicionais estratégias de projecto de emprego naturalizadas no imaginário académico e profissional, de modo a renovar e melhorar o ensino e a prática do projecto arquitectónico. Novas perspectivas abrem novos caminhos para alcançar horizontes superiores.

Propomos, então, a instrumentação e utilização de lógicas poéticas projetuais para orientar a produção da forma arquitetônica rumo ao conveniente aumento da dimensão poética formal, buscando assim o consequente aumento da dimensão poética humana ao oferecer um ambiente habitável estimulante de experiências estéticas que favorecem o desenvolvimento de uma vida autêntica, plena, cheia de beleza e significado.

Palavras chave: estratégia de projeto - ensino de projetos - lógicas projetuais poéticas - forma arquitetônica - dimensão poética formal.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]
