

# Abstracción, Figuración, sentido y referencia en arquitectura

Ana Cravino (\*)

---

**Resumen:** El presente artículo busca reflexionar sobre la tensión entre abstracción y figuración, mostrando que la arquitectura oscila entre dos polos inseparables. La abstracción se entiende como una depuración formal orientada a lo esencial, que pretende neutralidad y objetividad, mientras que la figuración se concibe como la capacidad de las formas de establecer vínculos con referentes reconocibles —históricos, culturales o simbólicos—. La primera se asocia con la validez de la coherencia interna y la lógica geométrica, mientras que la segunda se vincula con la verdad de los significados que la cultura otorga. Incluso en el Movimiento Moderno, que aspiró a reducir la arquitectura a formas “puras”, la referencia nunca desapareció: simplemente se desplazó hacia lo técnico y lo funcional, manteniendo abierta la dimensión connotativa. En consecuencia, toda forma arquitectónica es siempre un hecho de significación, porque organiza no solo el espacio, sino también el sentido que lo habita.

**Palabras clave:** abstracción – figuración – connotación – denotación – sentido – referencia Expresionismo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 38 y 39]

(\*) Ver CV de Ana Cravino en página 39

---

## Introducción

Cuando se habla de “abstracción y figuración” en las artes plásticas, se alude a dos modos de expresión claramente diferenciados.

El arte figurativo se caracteriza por representar el mundo real de manera reconocible. Su fuerza radica en la claridad y comprensibilidad, pues el espectador identifica de inmediato aquello que observa. Con una larga trayectoria histórica, sus raíces se remontan a las tradiciones clásicas, donde la representación fiel de la realidad era considerada un medio legítimo para narrar hechos, transmitir valores y preservar memorias. A lo largo de los siglos -aunque sus técnicas y enfoques se transformaron- la figuración mantuvo como eje la inteligibilidad. En este sentido, es posible vincularla con la iconicidad, es decir, la capacidad de

las imágenes de establecer una relación directa con lo que representan, funcionando como “reflejo” del mundo y como vehículo de significados culturales y estímulo de emociones. Por su parte, el arte abstracto es liberado del compromiso de reproducir la realidad y, por tanto, de su referencia mimética. En este ámbito, términos como arte no figurativo, no objetivo o no representativo se emplean de manera cercana, aunque con matices distintos. El artista no busca el reconocimiento de situaciones, sino transmitir una experiencia sensible que el espectador interpreta desde su subjetividad. Sin embargo, la abstracción no solo recurre a la espontaneidad: puede ser profundamente estructurada y racional, apoyándose en principios geométricos, proporciones y armonías cromáticas que obedecen a una lógica interna orientada a expresar lo esencial. Este enfoque se manifiesta en la abstracción geométrica, donde formas simples —líneas, cuadrados, círculos, triángulos— se convierten en protagonistas de un lenguaje visual que aspira a la universalidad y al orden. Ejemplos paradigmáticos son las obras de Piet Mondrian o Kazimir Malévich, que exploran la pureza formal y la reducción de la pintura a sus elementos fundamentales. En contraste, existen expresiones gestuales y aparentemente caóticas, como las de Jackson Pollock, que ponen en primer plano la energía del movimiento y la intervención del cuerpo del artista. La abstracción, en definitiva, se convierte en un territorio de disputa: la libertad subjetiva y la fórmula racional conviven en tensión, generando un lenguaje visual abierto a múltiples interpretaciones. Lo emocional y lo intelectual se entrelazan, ofreciendo una forma de persuasión distinta a la figuración, más sugerente que descriptiva, invitando a una reflexión crítica sobre la naturaleza del arte y su capacidad de comunicar más allá de la representación literal. Es por ello que López Quintas (1965) afirma que la abstracción no consiste en eliminar lo sensible, sino en penetrar en lo esencial y universal de la realidad. Asimismo, Wilhelm Worringer (2015), en su obra *Abstracción y naturaleza*, plantea que la abstracción surge como una necesidad espiritual frente a la incertidumbre del mundo en un intento de encontrar orden y estabilidad en formas puras y geométricas, mientras que el arte naturalista -o figurativo- responde a un deseo de empatía (*Einfühlung*) con la realidad. No es casual entonces que, en el conflictivo período de entreguerras del siglo XX, muchas vanguardias históricas se declinaran por la abstracción, frente al desplazamiento dado por la irrupción de la fotografía.

En *La estructura ausente* Umberto Eco (1986) aborda la autorreferencialidad de la obra artística como una característica central del arte contemporáneo. Para él, una obra no se limita a representar un objeto externo, sino que también se refiere a sí misma, a su propio código y a las reglas que determinan su composición. En este sentido, la obra artística se convierte en un sistema que pone en evidencia sus propios mecanismos de producción de sentido: el arte habla del arte, la forma habla de la forma.

Eco subraya que esta autorreferencialidad no implica de ningún modo una clausura, sino que, por el contrario, deja abierta la posibilidad de múltiples interpretaciones culturales. La obra se vuelve un espacio de reflexión sobre el lenguaje artístico mismo, mostrando cómo los signos no solo comunican un contenido, sino también la manera en que ese contenido es estructurado y percibido. Así, la autorreferencialidad se convierte en un rasgo distintivo de la estética moderna y posmoderna, donde el valor de la obra reside tanto en lo que dice como en cómo se posiciona para decirlo. Si vinculamos esta idea con la función

estética o poética de Roman Jakobson (1984), encontramos un punto de convergencia: para Jakobson, la función estética del lenguaje consiste en poner énfasis en el mensaje mismo, en su concreción y en su forma, más que en su posible referente externo. Siguiendo este argumento el arte abstracto se distingue porque llama la atención sobre su propio modo de decir, no solo sobre lo que dice.

La arquitectura, como producto de una cultura históricamente situada, también ha oscilado entre estos dos polos: la abstracción, entendida como depuración formal y búsqueda de lo esencial, y la figuración, concebida como capacidad de evocar y establecer vínculos con referentes reconocibles. Esta tensión, heredada de las artes plásticas, se manifestó con especial intensidad durante la génesis de la modernidad arquitectónica, cuando la disciplina se debatió entre la racionalidad geométrica y las corrientes de carácter más simbólico y emocional. La abstracción en arquitectura, entonces, se tradujo en la reducción de las formas a volúmenes puros, líneas rectas y proporciones calculadas, buscando un lenguaje universal y atemporal, como muestran las propuestas del Movimiento Moderno, centradas en la claridad estructural y la economía de medios. Sin embargo, esta tendencia convivió con impulsos de fuerte carga expresiva, que apelaban a la evocación simbólica y a la capacidad de la forma arquitectónica de generar vínculos emocionales con el usuario.

Las primeras narraciones del Movimiento Moderno, que fueron elaboradas por autores como Nikolaus Pevsner, Sigfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, tenían un interés directo en difundir y legitimar esta corriente abstracta. Sus relatos, aunque profundamente persuasivos, resultaron parciales y reduccionistas, pues buscaban construir una imagen convincente y unificada del movimiento. En este marco, objetaron el Expresionismo, al que consideraban excesivamente emocional y ligado a tradiciones locales, en contraste con la racionalidad y la universalidad geométrica que defendían. El éxito de esta historiografía, que manifestaba una supuesta polarización subyacente entre la objetividad triunfante y la subjetividad supuestamente perniciosa, fue tal que sus interpretaciones se convirtieron en referencia canónica durante generaciones y moldearon la enseñanza arquitectónica en todo el mundo, pretendiendo ser una doctrina monolítica que no existió en realidad (Colquhoun, 1978b). La crítica de Adolf Loos a la decoración en su célebre ensayo *Ornamento y delito* puede vincularse con la cuestión de la figuración en arquitectura. No solo porque el ornato que Loos condenaba recurría a recursos miméticos, como los empleados por el Art Nouveau, sino también porque concebía el ornamento como un vestigio de épocas pasadas que obstaculizaba el progreso moderno y ocultaba lo esencial de la arquitectura (Cravino, 2020a). En este sentido, en arquitectura no bastaba —como proponía el Art Déco— con incorporar líneas rectas, zigzags, círculos y patrones geométricos para ser considerado abstracto; era necesario, además, enfatizar el despojamiento ornamental.

Fue así como gran parte del siglo XX predominó en los críticos la tendencia a considerar a Bruno Taut, Erich Mendelsohn, Hans Scharoun e incluso Hugo Häring como representantes impasibles de un Expresionismo que consideraban desde su inicio como reaccionario, mientras se minimizaba la influencia de la fase expresionista de Gropius y Mies

(Cravino, 2020b), quienes supuestamente habían rechazado esta opción sacrílega. De este modo, muchos de los diseñadores expresionistas que habían participado del Deutscher Werkbund y la Bauhaus —como Otto Bartning y Lyonel Feininger— fueron minimizados por la historiografía. Para Pevsner, el Expresionismo representaba tanto un intento de los arquitectos por alcanzar un testimonio personal —en contraste con la pretensión moderna de promover un trabajo colectivo, libre de estilemas individuales— como la respuesta al deseo del público por lo inesperado y lo audaz, y al mismo tiempo, ofrecía una vía de evasión hacia un mundo imaginario y fantasioso.

No obstante, reducir el Expresionismo a la manifestación de lo subjetivo y contraponerlo a la supuesta objetividad de la “nueva arquitectura” constituye una simplificación que distorsiona la realidad histórica. La pretendida búsqueda de objetividad científica atribuida a Gropius no resulta más convincente que las críticas dirigidas a arquitectos como Taut y Scharoun, acusados de responder únicamente a caprichos personales. En verdad, estos últimos estaban políticamente comprometidos y concebían su trabajo como una expresión de la sociedad, y su obra era percibida y valorada en ese mismo sentido (Blundell Jones, 2011).



**Figura 1.** Abstracción y Figuración. Casa Schröder, Gerrit Rietveld, 1925. Maqueta del Sternkirchen Otto Bartning, 1922

<https://www.archdaily.cl/cl/02-75429/clasicos-de-arquitectura-casa-rietveld-schroder-gerrit-rietveld>

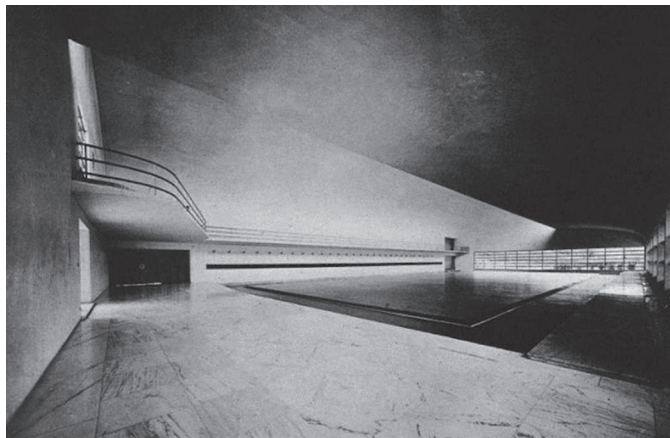
<https://www.stylepark.com/en/news/otto-bartning-has-shaped-the-modern-architecture-in-germany>

Por otro lado, sabemos que, desde sus orígenes, la pintura abstracta renunció a imitar la naturaleza para concentrarse en lo esencial. De manera análoga, en cualquier disciplina artística se considera abstracta aquella obra que busca lo fundamental y se desprende de lo particular y contingente. En arquitectura, la abstracción se manifiesta en la medida en que la obra se distancia de condicionantes inmediatos —como la utilidad práctica, los medios constructivos o los significados sociales y políticos—, los cuales, aunque necesarios para su materialización, resultan secundarios al valorar sus cualidades artísticas. La

obra abstracta se define por su autonomía, ya que establece sus propias reglas y desplaza la atención de los elementos aislados hacia las relaciones que los articulan. Su sentido último reside en la cohesión interna formal y la estructura sintáctica, más allá del valor específico de cada componente. Por ello, la abstracción se entiende de manera inequívoca en el marco de la cultura moderna, que consagra la coherencia como criterio de legitimidad de la obra de arte.

Empero, conviene señalar que, a diferencia de la pintura abstracta —que promovía la libre interpretación y la subjetividad del observador— la arquitectura abstracta se fundamentaba en principios racionales derivados de la geometría. En las artes plásticas, la figuración se entendía como expresión objetiva de la realidad, mientras que la abstracción se concebía como una emancipación de la mirada, que privilegiaba la interpretación subjetiva frente a la irrupción de la fotografía, considerada más “verídica”. Por el contrario, en arquitectura la abstracción se orientó hacia la depuración formal, la búsqueda de lo esencial y la construcción de un lenguaje universal basado en proporciones y formas puras. De este modo, la arquitectura moderna se configuró como un ámbito en el que la abstracción no constituía un recurso subjetivo, sino una apuesta firme por la racionalidad. No es casual que la reacción crítica contra el Expresionismo en Alemania adoptara la denominación de “Nueva Objetividad” (*Neue Sachlichkeit*), aunque, como hemos señalado, dicha denominación resulta controversial, mientras que, en Italia, Luigi Moretti abordó la abstracción arquitectónica desde una perspectiva singular: no como una mera reducción formal, sino como un proceso intelectual que aplicaba métodos matemáticos y algorítmicos para descubrir las estructuras profundas del espacio. Cabe señalar que la trayectoria de Moretti, como la de Giuseppe Terragni, se desarrolló en la Italia del fascismo, lo que generó tensiones en la recepción de su obra, es por ello que permanecieron por fuera de la historiografía dominante.





**Figura 2.** Abstracciones. Pabellón de esgrima, Luigi Moretti, 1933

<https://vizcayado.blogspot.com/2013/06/pabellon-de-esgrima-de-luigi-moretti.html>

Ahora bien, a diferencia de la pintura donde abstracción y figuración están diáfananamente delimitados, en arquitectura no todo resulta tan obvio.

Conviene señalar que el discurso que legitimaba en arquitectura la adopción de un lenguaje abstracto prescindía de referencias lingüísticas o estéticas. En este marco, Mies van der Rohe, autor del Pabellón alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, afirmaba: “Rechazamos reconocer problemas de forma, reconocemos sólo problemas de construcción. La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino sólo el resultado. Por sí misma, la forma no existe. La forma como objetivo es formalismo; y lo rechazamos” (Mies van der Rohe, en Curtis, 2006, p. 197). Tal como hemos señalado, siguiendo a Juan Pablo Bonta, la materialidad tecnológica que pretendía expresar dicho pabellón —desprovisto de funciones utilitarias— constituía un relato ficcional (Cravino, 2025). A pesar de sus palabras, en Mies la forma precedía a la materialidad, como se evidencia en sus estudios sobre las casas con patio.

Aunque desde posiciones distintas, Hannes Meyer (1991) ya había formulado en 1926 un planteamiento similar al de Mies, al subrayar la necesidad de fundamentar la arquitectura en principios técnicos y materiales: “La construcción pura es el distintivo del nuevo mundo formal. La forma constructiva no tiene patria, surge entre las naciones, es expresión de una conciencia constructiva internacional” (p. 56). Rafael Moneo (2005) señala que buena parte de la historia de la arquitectura puede leerse como el esfuerzo persistente de los arquitectos por neutralizar el “pecado original” de la arbitrariedad. Cada vez que la forma se introduce sin fundamento racional, esa arbitrariedad reclama ser olvidada. De ahí que las teorías arquitectónicas, en sus distintas épocas, se presenten como intentos de legitimar la forma mediante argumentos de coherencia y necesidad, buscando que la disciplina se sos-

tenga sobre principios universales -como la función o la tectónica- y no sobre decisiones caprichosas.

Por otra parte, Carlos Martí Arís (2000) destaca la dimensión intelectual y cognitiva de la abstracción, entendida como la operación mental que separa elementos que en la realidad permanecen unidos. Así, es posible aislar cualidades como la blancura, la elasticidad o la transparencia, independientemente del objeto al que pertenecen. Toda actividad analítica implica cierto grado de abstracción, ya que descompone un conjunto unitario en sus componentes esenciales. Desde una perspectiva filosófica, la abstracción se concibe como un procedimiento que distingue lo accidental de lo necesario, permitiendo formular conceptos universales a partir de múltiples casos particulares.

Para Martí Arís, la noción de forma en arquitectura puede entenderse de dos maneras: como estructura sintáctica, vinculada al orden interno y a las relaciones entre las partes, o como figura, asociada a la apariencia externa y perceptible. La primera abre la puerta a la concepción abstracta, centrada en la coherencia formal y en la universalidad; la segunda sustenta la elaboración figurativa, orientada al carácter, los significados sociales y la expresividad. En este punto Martí Arís y Colquhoun coinciden. Por ende, el procedimiento de abstracción privilegia la dimensión sintáctica, dando protagonismo a las relaciones y principios generales de composición. La figuración, en cambio, enfatiza la dimensión semántica y los significados convencionales, pero puede degenerar en excesos y acumulación de efectos. El desafío consiste en definir el carácter de la obra sin recurrir al pastiche, manteniendo el equilibrio entre coherencia formal y capacidad expresiva.

Siguiendo a Peter Eisenman (1994), cuando los modernos intentaban reducir la forma arquitectónica a su esencia, a una supuesta realidad pura, creían estar sustituyendo el campo de la figuración referencial por el de una “objetividad” no referencial. Sin embargo, esa pretendida objetividad nunca se emancipó de la tradición clásica: lo que producían eran, en verdad, formas clásicas despojadas, o bien formas que remitían a un nuevo conjunto de datos —función, tecnología— pero que seguían siendo referenciales. Así, las casas de Le Corbusier, que evocan barcos o aeroplanos modernos, mantienen la misma actitud referencial hacia la representación que un edificio renacentista o “clásico”. La diferencia no radica en la desaparición de la referencia, sino en el desplazamiento de sus sentidos: de lo histórico y lo simbólico hacia lo técnico y lo funcional.

Ahora bien, quizás las nociones de objetividad y subjetividad no resulten adecuadas para diferenciar la abstracción y la figuración en arquitectura o en el arte, para lo cual recurriremos a dos conceptos claves tomados de la lógica: validez y verdad. La validez depende de la estructura sintáctica (cómo se organizan las proposiciones y qué relaciones guardan entre sí), más que de la veracidad empírica de las afirmaciones, mientras que la verdad o falsedad de una proposición está directamente vinculada con su contenido semántico, es decir, con el significado que expresa y su relación con la realidad o con un sistema conceptual. Por ende, extrapolando, podemos afirmar que la abstracción se vincula con la validez o coherencia de una forma, y la figuración con la veracidad de su semántica.

No resulta conveniente asimilar la figuración en el arte y la arquitectura a un supuesto



realismo, ya que figuración no implica necesariamente una representación fiel de lo real. Es cierto que existe un vínculo con los diversos realismos (en plural) en las artes plásticas y el cine, pero no debe confundirse con ellos. No es casual que Eisenman (2011), al referirse al enfrentamiento entre la abstracción moderna y una incipiente “realidad” posmoderna, recurra a las comillas para subrayar la ambigüedad del término.

Anteriormente ya había expresado el mismo Eisenman (1994) que en la modernidad:

... esta reducción a pura funcionalidad no era tan sólo una abstracción; era también un intento por representar la realidad misma. Si así se entienden las cosas, los objetivos funcionales simplemente reemplazaron a los órdenes de la composición clásica como puntos de partida para el diseño arquitectónico. La intención que los modernos tenían de representar el “realismo” de lo no-ornamentado hace que el objeto funcional fuese una ficción equivalente a la del simulacro clásico de la representación renacentista (p. 464).

El surrealismo demuestra con claridad que no es posible homologar figuración y realismo: se trata de un movimiento profundamente figurativo, pues recurre a imágenes reconocibles y formas narrativas, pero su propósito no es reflejar una realidad objetiva, sino transformarla y subvertirla. En arquitectura ocurre algo similar: la figuración puede evocar símbolos, arquetipos o memorias colectivas sin pretender reproducir literalmente lo real. Por ello, la figuración debe entenderse como un recurso expresivo que otorga sentido y legibilidad a la obra, mientras que el realismo constituye solo una de sus posibles manifestaciones, nunca su definición.

Vale en este sentido recuperar la noción de “irrealismo” de Nelson Goodman (1990), donde en su libro *Maneras de hacer mundos* que cuestiona la idea de un único mundo objetivo y dado. Goodman sostiene que lo que llamamos “realidad” no existe como un bloque independiente, sino que se construye a través de versiones múltiples que elaboramos mediante nuestros sistemas de símbolos, lenguajes y prácticas culturales. Desde esta perspectiva, no puede afirmarse que exista una arquitectura más “realista” que otra, pues todas las arquitecturas son construcciones simbólicas que producen mundos posibles. La categoría de “realismo”, por lo tanto, se vuelve poco operativa para clasificar o definir la arquitectura, a pesar del uso que algunos críticos hacen de este término (Montaner, 2002). Tampoco sería correcto equiparar figuración y realismo con el uso de referencias vernaculares, ya que la historia supone un tránsito en el tiempo y, en consecuencia, resulta ambiguo determinar cuál sería la referencia del pasado que no sea arbitrario adoptar.

## Significados

Suponer que la forma puede existir sin significado implica desconocer los fundamentos mismos de la Semiótica. Desde sus orígenes, esta disciplina ha demostrado que toda forma percibida por un sujeto es ya un hecho de significación, porque no existe percepción



“neutra”: percibir es interpretar. En otras palabras, no hay forma pura; hay forma siempre leída, reconocida y elaborada culturalmente.

En la lingüística estructural, Ferdinand de Saussure estableció que el signo constituye una unidad inseparable entre significante —la materialidad sensible, la forma— y significado —el concepto—. La arquitectura, como sistema de formas construidas, participa inevitablemente de esa misma lógica: muros, proporciones, materiales, escalas y simetrías operan como significantes que activan sentidos socialmente compartidos. No son meros datos físicos, sino configuraciones culturalmente codificadas.

Por su parte, Charles Sanders Peirce amplió esta concepción al definir el signo como una relación triádica entre representamen, objeto e interpretante. Ningún objeto formal —incluido el arquitectónico— puede sustraerse a esa relación, porque siempre es interpretado por alguien, en algún contexto histórico. La significación no es un añadido posterior a la forma: es la condición misma de su inteligibilidad.

En el plano lógico-semántico, la distinción introducida por Gottlob Frege (1984) entre *Sinn* (sentido) y *Bedeutung* (referencia) resulta particularmente fecunda para analizar las tensiones entre abstracción y figuración en arquitectura. Para Frege, el significado no se agota en el objeto designado, sino que requiere una “forma de presentación”, es decir, la vía cognitiva mediante la cual ese objeto es pensado. Dos expresiones pueden referir a lo mismo y, sin embargo, ofrecer sentidos distintos. El lenguaje —y por extensión el lenguaje arquitectónico— no solo designa, sino que construye modos de acceso al mundo.

De esta distinción se desprende la clásica oposición entre connotación (o intensión) y extensión (o denotación). La connotación alude al conjunto de atributos que definen un concepto y permiten reconocer qué entidades pertenecen a él, aproximándose así a la noción fregeana de sentido. La extensión, en cambio, designa el conjunto de objetos concretos que cumplen esas propiedades, vinculándose con la referencia. Irving Copi (1995) precisa que la connotación puede entenderse de tres maneras —subjettiva, objetiva y convencional—, lo que evidencia que el significado no se reduce a una única lectura, sino que abre un campo de interpretaciones posibles reguladas por acuerdos culturales.

Desde la Semiótica contemporánea, Umberto Eco (1986) reformula la noción de denotación al desligarla de una relación directa y naturalizada con el referente. La denotación pasa a entenderse como la referencia inmediata que un código cultural asigna a un término dentro de un sistema de significación. No remite solo a objetos físicos, sino también a unidades culturales situadas en un campo semántico determinado. En arquitectura, esto implica que incluso aquello que parece “funcional” está mediado por convenciones históricas.

Eco distingue además entre funciones primarias y funciones secundarias de los signos. Las primeras corresponden a aquello que asegura la comunicabilidad básica —por ejemplo, la capacidad de un edificio de organizar usos y recorridos—, mientras que las segundas introducen valores simbólicos, estéticos o ideológicos que enriquecen la experiencia sin alterar esa base comunicativa. En arquitectura, las funciones primarias denotan un uso; las secundarias connotan una cultura.

En el campo específico del diseño arquitectónico, Jorge Pokropek (2022-2023) propone distinguir entre significados inmanentes y significados contingentes. Los primeros deri-

van de la propia organización formal y espacial: están inscritos en la estructura del objeto y se manifiestan como propiedades necesarias, ligadas a su lógica compositiva y a su capacidad de vehiculizar mensajes de manera relativamente estable. Los segundos emergen de las condiciones históricas, sociales y culturales en las que la obra se inserta; no dependen de la forma en sí, sino de los modos de uso, apropiación e interpretación, generando lecturas variables e incluso contradictorias. Estos significados pueden dar cuenta tanto de aspectos artísticos como de cuestiones pragmáticas u operativas.

Desde esta perspectiva, la oposición entre abstracción y figuración puede reinterpretarse semióticamente: la abstracción tiende a enfatizar lo esencial, los significados inmanentes o funciones primarias; la figuración, en cambio, pone en juego dimensiones convencionales, históricas o contingentes, equivalentes a funciones secundarias. Pero ambas dimensiones son inseparables. No existe arquitectura sin denotación ni sin connotación, sin estructura ni sin cultura.

Negar que la arquitectura sea un vehículo de significaciones equivale, en definitiva, a negar su propia condición de lenguaje material. La forma arquitectónica no solo organiza el espacio: organiza sentido.

Colquhoun (1978b) señala que, el Movimiento Moderno no se define por la dialéctica entre forma y función, sino entre forma y figura. Para él la forma es concebida como una configuración que pretende tener un significado natural -inmanente-, mientras que la figura es aquella configuración cuyo significado proviene de la cultura, ya sea histórico, simbólico o social. De este modo, la arquitectura moderna que enfatiza el papel de la forma y minimiza a la figura, no elimina los significados, sino que los desplaza de lo contingente a lo inherente.

Tabla 1. Tipos de Significados

| Clasificación de los TIPOS DE SIGNIFICADOS                                                           |                                      | Clasificación por la función que denotan y connotan |                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|-----------------------------------------------------|--------------------------------------|
|                                                                                                      |                                      | Artísticos o Secundarios connotativos               | Pragmáticos o Primarios denotativos  |
| Clasificación por su relación con el significante: arbitraria o convencional y analógica o coherente | Inmanentes<br>Relación no arbitraria | Simbólicos Metafóricos inherentes                   | Operativos-utilitarios inherentes    |
|                                                                                                      | Contingentes<br>Relación arbitraria  | Simbólicos Metafóricos contingentes                 | Funcionales-utilitarios contingentes |

Fuente (Pokropek, 2022–2023, p. 17)

En relación también con las tensiones entre lo esencial y lo convencional, Colquhoun (1978b) recuerda que Christopher Wren sostenía que la “belleza cierta” en arquitectura dependía de la geometría, mientras que todas las demás formas de belleza estaban condicionadas por la costumbre. Esta concepción se mantuvo vigente hasta bien entrado el siglo XX, cuando, por ejemplo, Jeanneret y Ozenfant afirmaban en la década de 1920 que las artes plásticas se organizaban en torno a una cualidad primaria definida por los sólidos geométricos elementales, mientras que las cualidades secundarias emergían de la asociación de ideas.

Asimismo, Alan Colquhoun (1978a) señala que la diferencia entre el lenguaje natural — concebido como instrumento más que como poética— y los lenguajes artísticos radica en que, en estos últimos, la forma constituye parte integral del mensaje: el “cómo” resulta tan importante como el “qué”, cuestión que nos lleva a vincular esta definición con la función poética de Jakobson. Aunque Colquhoun considera que es difícil precisar el momento en que comenzaron a desintegrarse los fundamentos epistemológicos de este mundo “retórico”, sostiene que no fue hasta finales del siglo XIX, en el contexto del arte de vanguardia, cuando el contenido de una obra se volvió indistinguible de su forma. La realidad externa dejó entonces de concebirse como un dominio con significados preestablecidos y pasó a entenderse como una serie de fragmentos enigmáticos, cuyo sentido dependía de la manera en que el artista los relacionaba o yuxtaponía formalmente. Así, el “mundo retórico” es el terreno donde la arquitectura se convierte en lenguaje, capaz de expresar ideas y posicionamientos.

En la tradición arquitectónica clásica, el carácter se entendía como la cualidad expresiva de un edificio que debía reflejar su función y su propósito: un templo debía transmitir solemnidad, una biblioteca debía sugerir recogimiento intelectual, y así sucesivamente, el lenguaje estilístico adoptado debía guardar consistencia con el carácter del edificio. De tal manera que el carácter constituía la dimensión simbólica que vinculaba la forma arquitectónica con los significados culturales y sociales asociados a su uso, lo que Pokropek (2022-2023) definiría como significados contingentes y convencionales, y Eco (1986) definiría como connotación o función secundaria, es decir, significados arbitrarios en su origen y convencionales en su uso siguiendo a Saussure.

En la arquitectura moderna, la apelación a la abstracción formal condujo a la pérdida de significados tradicionales vinculados a la función, aunque no supuso la desaparición del vínculo entre forma y significado. En lugar de los códigos heredados de la definición clásica de carácter, emergió un nuevo conjunto de significados funcionales, donde la disciplina se interpretaba como la simple traducción directa de un programa en formas arquitectónicas. La modernidad sustituyó así los atributos simbólicos tradicionales por otros de tipo funcional, en el que la expresividad del edificio residía en la claridad con que su forma debía revelar su uso, cuestión que es más declamatoria que efectiva. Ya en *Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism* (1961), Nikolaus Pevsner critica la entonces creciente tendencia de los arquitectos a abandonar la pureza del Movimiento Moderno en favor de enfoques neohistoricistas o neoexpresionistas, como consideraba que hacía James Stirling, quien es criticado precisamente porque en la Facultad de Ingeniería de Leicester

había adoptado formas diferenciadas de acuerdo a la intención de expresión de la función. Para Pevsner, el retorno a ciertas formas históricas -y a una complejidad figurativa- contravenía la ética funcionalista y revelaba una inestabilidad creativa que se apartaba de los principios racionales. Es interesante observar que Pevsner concibe la ética- y no solo la estética- funcionalista en términos de un imperativo categórico kantiano: un mandato moral absoluto que no depende de circunstancias, deseos o fines particulares, sino que emana de la razón práctica y del deber ser. En este sentido, la arquitectura moderna debía sostenerse en la abstracción —la búsqueda de lo esencial y universal— frente a la figuración, entendida como retorno a formas históricas o expresivas. Para Pevsner, abandonar esa pureza “funcionalista” significaba traicionar la obligación racional de la disciplina, debilitando su coherencia interna y su legitimidad como proyecto moderno.



**Figura 3.** Expresionismo funcional. Facultad de Ingeniería de Leicester, James Stirling, 1959

<https://www.cca.qc.ca/fr/archives/364164/fonds-james-stirlingmichael-wilford/364165/james-stirlingmichael-wilford-professional-papers/367438/architectural-projects/385122/leicester-university-engineering-building-leicester-england-united-kingdom>

Sin embargo, la reducción moderna del carácter a lo puramente funcional abrió paso a una crisis del funcionalismo en la segunda mitad del siglo XX. La arquitectura, como reconoce Pevsner, comenzó a cuestionar la idea de que la forma debía ser únicamente la consecuencia lógica del programa, y se reabrió el debate sobre la necesidad de recuperar dimensiones simbólicas, culturales y poéticas. Ya Stirling (1960) había afirmado que la abstracción moderna y a la ruptura con la historia, generaba un vacío expresivo, frente a lo cual proponía recuperar la tradición funcional como fuente de autenticidad. La posterior ruptura posmoderna puso de relieve que la función, por sí sola, no podía agotar el sentido de la obra arquitectónica.

## Autonomía disciplinar y abstracción

Ahora bien, si la abstracción arquitectónica se orienta hacia un énfasis en la estructura sintáctica, mientras que la figuración asume una mayor carga semántica vinculada a significados sociales, convencionales y contingentes, resulta evidente que la primera se distancia de los códigos culturales y favorece una autonomía disciplinar, buscando una validación interna. Esta problemática ha sido objeto de análisis desde diversas perspectivas críticas y teóricas contemporáneas, que han indagado en la tensión entre la dimensión formal de la arquitectura y su potencial significación cultural.

La crítica formalista, desarrollada en Moscú a comienzos de la década de 1920 y sustentada en la lingüística saussuriana, formuló una teoría según la cual el objeto de análisis debía situarse exclusivamente en el interior del texto, prescindiendo del tema que este tratara. En el ámbito arquitectónico, esta perspectiva encuentra un paralelo en aquellas corrientes que privilegian la autonomía formal de la disciplina, considerando que la arquitectura debe ser examinada a partir de su propia sintaxis —proporciones, geometrías, relaciones espaciales— más que por los contenidos sociales o simbólicos que pudiera vehicular.

K. Michael Hays (1984), en *Critical Architecture: Between Culture and Form*, plantea que la arquitectura se sitúa en una zona de “autonomía relativa”, ubicada entre dos extremos. El primero concibe la arquitectura como instrumento de la cultura, subordinado a procesos socioeconómicos, políticos y tecnológicos. Desde esta perspectiva, los edificios funcionan como signos y síntomas de valores colectivos, refuerzan la hegemonía cultural y aseguran su continuidad; la relación óptima entre cultura y forma se entiende como correspondencia, en la que la arquitectura representa eficazmente los valores de la sociedad que la produce. El segundo extremo considera la arquitectura como forma autónoma, desligada de condicionamientos históricos o sociales. Aquí, la interpretación se centra en el objeto arquitectónico mismo y en sus operaciones formales —cómo se organiza, cómo funciona como sistema integrado y cómo puede ser reutilizado o recombinado—, evitando referencias externas. La arquitectura se interpreta como idea pura, independiente de su contexto originario, y las múltiples lecturas o incluso los malentendidos se valoran como parte de su riqueza crítica.

Del mismo modo, Peter Eisenman (1994, 1997) desarrolla la idea de autonomía disciplinar como un principio central de su teoría arquitectónica. Para él, la arquitectura debe afirmarse como un campo independiente, con sus propios problemas internos, reglas y métodos de producción, sin quedar subordinada a la función, la técnica o la sociología. Su planteo se vincula con la elaboración de la arquitectura como un “lenguaje autosuficiente” (Moneo, 2004, 149), capaz de generar significado a partir de sus operaciones formales y conceptuales. Eisenman insiste en que la disciplina debe analizarse desde dentro, atendiendo a sus propios códigos, más que desde marcos externos. En este sentido, la autonomía no significa aislamiento total, sino la posibilidad de que la arquitectura se piense a sí misma como práctica autorreflexiva, capaz de producir conocimiento y cuestionar sus propias convenciones.

Aunque crítico del concepto de autonomía, Manfredo Tafuri (1997) resulta fundamental para comprender el debate. Sus análisis sobre la “crisis del objeto” y la imposibilidad de

una autonomía real bajo el capitalismo ponen de relieve que la arquitectura, por más que aspire a la autosuficiencia, está siempre atravesada por las lógicas económicas y sociales. Cuando la cultura arquitectónica decide que los problemas vinculados con la manera en que la sociedad interpreta, distorsiona y transforma los mensajes de los arquitectos solo pueden analizarse dentro de la propia disciplina, ello revela una inseguridad estructural de la arquitectura. Según Tafuri, esta inseguridad se sostiene en dos motivos principales: a) La tendencia a clausurar los problemas dentro del campo arquitectónico por temor a verificaciones externas. Así, mientras se acepta recurrir a disciplinas como la sociología o la ecología para estudiar la planificación, se rechaza la psicología o el psicoanálisis cuando se trata de analizar los mensajes arquitectónicos. b) La dificultad de las generaciones jóvenes para abandonar el mito de una vanguardia permanente. Para Tafuri, las vanguardias no se preocupan por controlar los efectos que producen en el público, ya que, por definición, una obra de ruptura no puede detenerse a recoger y catalogar los fragmentos de sus propias explosiones. De este modo, Tafuri muestra que el énfasis en la autorreferencialidad desprovista de significación y el mito de la vanguardia perpetua no son signos de fortaleza, sino síntomas de una arquitectura que se protege en exceso de la crítica externa y que, al mismo tiempo, se aferra a una lógica de ruptura que le impide evaluar sus propios efectos sociales recurriendo a un “abstraccionismo rigorista marcadamente antihistórico”.

Muchas de las vanguardias, con rasgos abstractos y énfasis autorreferencial, rechazaban la incorporación de códigos semánticos arraigados en la cultura y la tradición. En el ámbito de la arquitectura moderna, la abstracción formal se concebía como un proceso de depuración destinado a liberar a la disciplina de significados convencionales y simbólicos, afirmando así su autonomía frente a otras prácticas culturales. Esta autonomía se entendía como la capacidad de generar códigos internos propios, independientes de marcos externos. Sin embargo, Tafuri (1997) advierte que la pretensión de autosuficiencia de la arquitectura revela, en realidad, una inseguridad disciplinar: al cerrarse sobre sí misma, corre el riesgo de perder contacto con las dinámicas sociales que condicionan tanto su producción como su recepción. Este aislamiento genera lo que denomina un eclipse de la historia, en el que la dimensión histórica queda relegada e invisibilizada, pues la modernidad se proclama autónoma y autosuficiente.

## Figuración

Si resulta fácil caracterizar en qué consiste la abstracción, no es tan sencillo precisar el sentido de figuración en arquitectura. Es así como Luis Fernández-Galiano (2024) editorializa que la oposición entre figuración y abstracción ha constituido un eje central del debate arquitectónico, aunque con frecuencia se ha confundido con la tensión entre tradición y modernidad. En los años ochenta, el posmodernismo reivindicó la figuración —especialmente en su vertiente historicista— como reacción frente a la abstracción de la vanguardia moderna. Destaca que ya en 1988, el primer número de *Arquitectura Viva* definió a la deconstrucción como un retorno a las formas fragmentadas de la vanguardia rusa, en con-

traste con la expansión de una posmodernidad más edulcorada. Poco después, el segundo número de esa revista, significativamente titulado *Nueva figuración*, recogió aportes de autores como Christian Norberg-Schulz, que defendían una arquitectura inteligible sustentada en formas clásicas, en sintonía con Robert Venturi y Aldo Rossi, y también con el redescubrimiento de los valores plásticos en la obra tardía de Le Corbusier.

Norberg-Schulz (1988) sostiene que el ser humano no vive en un mundo de abstracciones, sino en un entramado de recuerdos y experiencias concretas que configuran su relación con el entorno. Desde esta perspectiva, el posmodernismo surge como una reacción frente al agotamiento del modernismo, recurriendo a formas conocidas para devolver sentido e identidad a la arquitectura y despertar un renovado interés por la semiología y la semántica. Siguiendo a Giedion, reconoce que el modernismo intentó “empezar desde cero”, concentrándose en los medios de expresión más que en el contenido. Sin embargo, esta apuesta por la abstracción condujo a la pérdida de lo que Husserl denominó el mundo de la vida cotidiana, compuesto no de elementos aislados, sino de totalidades y cosas concretas que estructuran la experiencia humana.

En este marco, Norberg-Schulz distingue la figura arquitectónica de otras artes: a diferencia de la pintura o la escultura, que “retratan”, y de los signos semióticos que algunos posmodernistas defienden, la arquitectura no representa directamente, sino que reúne y hace visible un mundo mediante figuras imaginables. Para explicar esta dimensión, la compara con la música: aunque la música no retrata, se basa en melodías reconocibles que expresan significados compartidos. De ahí la célebre definición de Goethe de la arquitectura como “música congelada”.

Las figuras arquitectónicas, como las musicales, poseen propiedades espaciales y rítmicas que se relacionan con el movimiento del cuerpo humano. Los arquetipos —torres, cúpulas, arcos, columnas, plazas— son las esencias de la arquitectura, equivalentes a los nombres del lenguaje hablado. Estos arquetipos reaparecen en distintos contextos y reciben nuevas interpretaciones, constituyendo un lenguaje que, si se usa con comprensión, otorga significado al entorno. Y el significado, subraya Norberg-Schulz, es la necesidad humana primaria.

Por ello, la tarea de la arquitectura es doble: Comprender su base existencial, vinculada al habitar humano. Y visualizar y conservar ese contenido existencial mediante el lenguaje de las figuras.

La figura arquitectónica resulta, en última instancia, una manifestación del lugar. El hombre se encuentra a sí mismo cuando se asienta, determinando su modo de estar en el mundo. Por otra parte, el ensayo de Kenneth Frampton (1984) *Anti-tabula rasa*: hacia un regionalismo crítico plantea que la arquitectura contemporánea debía superar tanto la abstracción universalista del Movimiento Moderno, que buscaba borrar las tradiciones locales bajo la idea de la *tabula rasa*, como las estrategias posmodernas, que a menudo caían en la nostalgia superficial o el pastiche formal. Frente a estos extremos, Frampton propone el regionalismo crítico como una vía intermedia que articula los avances de la modernidad con las condiciones culturales, históricas y geográficas de cada lugar. No se trata de una mimesis de estilos vernáculos ni de reproducir formas tradicionales, sino de reinterpretar



críticamente la identidad del lugar en clave contemporánea. El “anti-tabula rasa” es, en este sentido, un llamado a evitar la homogeneización global y el formalismo vacío, reivindicando una arquitectura que sea simultáneamente contemporánea y enraizada, capaz de generar espacios significativos que respondan tanto a las necesidades universales del habitar como a las particularidades de cada comunidad.

Tampoco se debe confundir figuración con literalismo. Jorge Silvetti (2004) señala que esta última tendencia, que califica de “tremendamente decepcionante” consiste en adoptar de manera insensata “esas tentadoras imitaciones formales de lo líquido-plástico-viscoso” como las soluciones formales de la arquitectura. “Un ensayo de este tipo solo puede ser el resultado de una imaginación empobrecida que vuelve a las peores pesadillas del posmodernismo”. Por ejemplo, si se habla de un *fluir* en arquitectura, no significa que la misma “se vea como un fluido” (p. 94).

En arquitectura, la diferencia entre lo literal y lo figurado se refleja en cómo se comunican las ideas a través de las formas y los espacios. Lo literal corresponde a una expresión directa: un edificio que “es lo que parece” o lo que quiere decir. En cambio, lo figurado introduce un nivel de representación simbólica o cultural de mayor complejidad. Si bien ambos son inteligibles, lo literal busca que el significado se capte de manera inequívoca, mientras que lo figurado enriquece la arquitectura con referencias más o menos directas, reminiscencias y metáforas que invitan a la interpretación y a la reflexión.

Confundir la figuración con la espectacularidad constituye un error ontológico: es reducir el lenguaje arquitectónico al simulacro. Mientras la arquitectura del espectáculo persigue el *shock* visual y la validación mercantil mediante la ostentación, la figuración opera como un proceso intelectual que emplea la analogía y el símbolo para investir de sentido al espacio. La auténtica figuración no requiere monumentalidad ni retórica publicitaria; su valor no reside en el impacto visual, sino en su capacidad de articular un diálogo profundo entre la memoria colectiva y la forma construida.

A esta confusión se suma el error de vincular linealmente la ostentación visual con la económica. La opulencia no siempre es escenográfica; existen arquitecturas de una abstracción absoluta y un lenguaje despojado que demandan recursos financieros inmensos. En estas obras, el lujo se transita desde la exhibición de la forma hacia la precisión técnica y la pureza material, demostrando que la austeridad visual puede ser, en sí misma, una forma sofisticada de ostentación.

Bajo esta premisa, el hecho de que la arquitectura evoque la historia no debe interpretarse como una invitación a la réplica literal ni al efectivismo trivial. La verdadera figuración no se agota en el mimetismo superficial, sino que se orienta hacia la esencia de los lugares y la permanencia de sus significados; es precisamente hacia esa profundidad del *Genius Loci* a donde apuntaba la mirada teórica de Norberg-Schulz.

Asimismo, si la figuración implica sentido y referencia, cualquier arquitectura que apele al estudio de los “mejores ejemplos” resultaría, paradójicamente, figurativa.



**Figura 4.** Figuraciones. Binoculars Building, Frank Gehry, 1991. Wikidata

La figuración en arquitectura puede entenderse como la capacidad de las formas de establecer vínculos con referentes reconocibles —históricos, culturales o simbólicos—. Esta figuración puede ser literal, como en la recuperación explícita de órdenes clásicos en la posmodernidad, o más sutil, evocando memorias colectivas y asociaciones culturales. Encontramos así, obras de arquitectura doméstica abstractas que hablan del arquetipo de casa. En términos freudianos, la referencia/denotación apunta al objeto arquitectónico en sí mismo: el edificio concreto, su materialidad y función. El sentido/connotación, en cambio, abre el abanico de significados que lo acompañan: la carga histórica, las resonancias culturales, las emociones que despierta. Así, una misma obra puede ser leída en distintos niveles: como objeto físico y utilitario, pero también como portadora de sentidos que la conectan con tradiciones, imaginarios o aspiraciones sociales. Parafraseando a Gertrude Stein “una casa es una casa es una casa”.

La figuración, entonces, no desaparece ni siquiera en la modernidad que pretendía “objetividad”: se transforma, desplazando sus referentes desde lo clásico hacia lo tecnológico, desde lo simbólico hacia lo funcional, desde lo geométrico a lo sensual, pero siempre manteniendo abierta la dimensión connotativa que hace de la arquitectura algo más que pura construcción.





**Figura 5.** Referencias. Casa en Leiria, Aires Mateus. Casa Prisma, Smiljan Radic. Vitrahaus, Herzog De Meuron  
<https://www.archdaily.cl/>

La deriva hacia lo genérico alcanza su expresión más crítica en el diseño de interiores, donde la abstracción extrema suele confundirse con la sofisticación. Al vaciar el espacio de toda referencia identitaria, se produce una paradoja: la eliminación de objetos no genera calma, sino un vacío alienante que despoja al habitante de su propia narrativa. El interior deja de ser un refugio de la subjetividad para convertirse en una escenografía estéril, una no-lugar privado donde la falta de identidad personal funciona como una nueva forma de ruido visual, un vacío existencial.

En este contexto, el ruido no proviene del exceso de ornamentación, sino de la disonancia entre un espacio aséptico y la complejidad de la vida humana. Cuando la arquitectura interior renuncia a la figuración —entendida como la capacidad de evocar y acoger la memoria del usuario—, el diseño se vuelve autoritario. Se impone una estética que, en su afán por la pureza formal, termina por expulsar al sujeto, sustituyendo el calor del hogar por la frialdad de un catálogo publicitario.

## Referencias

- Blundell Jones, P. (2011). *Modelos de la arquitectura moderna: monografías de edificios ejemplares. Volumen I, 1920-1940*. Reverté.
- Colquhoun, A. (1978a). Del bricolaje al mito, o cómo volver a armar a Humpty-Dumpty *Oppositions*, 12, Spring 1978, 1-20
- Colquhoun, A. (1978b). Form and Figure. *Oppositions*, 12, Spring 1978, pp. 28-37
- Copi, I. M. (1995). *Introducción a la lógica*. Eudeba.
- Cravino, A. (2020a). Adolf Loos y la depuración del lenguaje. *Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación* (86), 31–48. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi86.3776>
- Cravino, A. (2020b). La Bauhaus: Hacia la consolidación de un empirismo lógico. *Cuadernos Del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (113), 15-36. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi113.4244>
- Cravino, A. (2025). Reflexiones en torno a la verdad y verosimilitud de las expresiones materiales en arquitectura. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (268), pp. 17-34. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi268.12428>
- Curtis, W. (2006). *La arquitectura moderna desde 1900*. Phaidon Press.
- Eisenman, P. (1994). El fin de los clásicos: el fin del comienzo, el fin del fin (1980). En P. Hereu. & J. Montaner (Eds.), *Textos de arquitectura de la modernidad* (pp. 463–478). Nerea
- Eisenman, P. (1997). Autonomy and the avant-garde: The necessity of an architectural avant-garde in America. En R. Somol (Ed.), *Autonomy and ideology: Positioning an avant-garde in America* (pp. 70–79). The Monacelli Press
- Eisenman, P. (2011). *Diez edificios canónicos*. Gustavo Gili
- Fernández-Galiano Ruiz, L. (2024). Figuración y abstracción. *AV Proyectos*, (126), 6–9
- Frampton, K. (1984). Anti-tabula rasa: hacia un regionalismo crítico. *Revista de Occidente*, (42), 29–42.
- Frege, G. (1984). *Estudios sobre semántica*. Ediciones Orbis
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundo*. Visor. La balsa de la medusa.
- Hays, K. M. (1984). Critical architecture: Between culture and form. *Perspecta*, 21, 14–29.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Ariel.
- López Quintás, A. (1965). El dilema figuración, abstracción. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)*, (73), 3–13.
- Martí Aris, C., & Monteys, X. (1985, abril). La línea dura. *2C: Construcción de la ciudad*, (22), 2–17
- Martí, C. (2000). Abstracción en arquitectura: una definición. *Documents de projectes d'arquitectura (DPA)*, 16, Edicions UPC, 6-9.
- Martí Aris, C., & Monteys i Roig, X. (2003). La línea dura (I). *Transfer*, (7), 2-17.
- Meyer, H. (1991). Nuevo mundo. *Cuadernos COAM*, (288), 54–60. (Publicación original: “Die neue Welt”, *Das Werk*, 13(7), Zúrich, 1926).
- Moneo, R. (2004). Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos, Actar
- Moneo, R. (2005). *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Real Academia de

Bellas Artes de San Fernando

Montaner, J. M. (2002). *Formas del siglo XX*. Gustavo Gili

Norberg-Schulz, C. (1988, septiembre). Hacia una nueva figuración (posmoderno). *Arquitectura Viva*, (2), 6–9. (Original publicado como *On the way to figurative architecture. Places*, 4(1), 18–23).

Pevsner (1961, abril). Modern architecture and the historian or the return of historicism. *RIBA Journal*, 68(4), 230–240.

Pokropek, J. (2022–2023). Una teoría de la significación para el diseño de los significados estimulados por las formas y espacialidades arquitectónicas. *DAYA. Diseño, Arte y Arquitectura*, (14), 11–30

Silvetti, J. (2004). Las musas no se divierten: Pandemonium en la casa de la arquitectura. *Summa+*, (66), 86–95.

Stirling, J. (1960). The functional tradition and expression. *Perspecta*, (6), 88–97.

Tafuri, M. (1997). *Teorías e historia de la arquitectura: hacia una nueva concepción del espacio arquitectónico*. Celeste.

Worringer, W. (2015). *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica

**Abstract:** The present article seeks to reflect on abstraction and figuration, arguing that architecture oscillates between two inseparable poles. Abstraction is understood as a formal purification oriented toward the essential, aspiring to neutrality and objectivity, while figuration is conceived as the capacity of forms to establish links with recognizable referents—historical, cultural, or symbolic. The former is associated with the validity of internal coherence and geometric logic, while the latter is linked to the truth of meanings conferred by culture. Even within the Modern Movement, which aimed to reduce architecture to “pure” forms, reference never disappeared: it merely shifted toward the technical and functional, keeping the connotative dimension open. Consequently, every architectural form is always a fact of signification, for it organizes not only space but also the sense that inhabits it.

**Keywords:** abstraction – figuration – connotation – denotation – sense – reference – Expressionism

**Resumo:** O presente artigo busca refletir sobre a tensão entre abstração e figuração, mostrando que a arquitetura oscila entre dois polos inseparáveis. A abstração é entendida como uma depuração formal orientada ao essencial, que pretende neutralidade e objetividade, enquanto a figuração é concebida como a capacidade das formas de estabelecer vínculos com referentes reconhecíveis — históricos, culturais ou simbólicos. A primeira associa-se à validade da coerência interna e da lógica geométrica, enquanto a segunda se vincula à verdade dos significados atribuídos pela cultura. Mesmo no

Movimento Moderno, que aspirou reduzir a arquitetura a formas “puras”, a referência nunca desapareceu: simplesmente deslocou-se para o técnico e o funcional, mantendo aberta a dimensão conotativa. Em consequência, toda forma arquitetônica é sempre um fato de significação, pois organiza não apenas o espaço, mas também o sentido que o habita.

**Palavras-chave:** abstração – figuração – conotação – denotação – sentido – referência – expressionismo

---

**Ana Cravino:** Doctora FADU-UBA. Magister en Gestión de Proyectos educativos, CAECE. Profesora Superior Universitaria, UM. Arquitecta UM. Profesora de los Doctorados de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad Nacional del Litoral, de la Universidad Nacional de Córdoba, de la Universidad Nacional de Rosario, de la Universidad de Palermo, Argentina y del Doctorado de la Universidad Mayor San Andrés de Bolivia. Profesora de las Maestrías en Investigación Proyectual y en Historia y Crítica de la Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de Buenos Aires, de la Maestría en Diseño y Marketing de la Universidad Nacional de la Plata, de la Maestría en Arquitectura Sustentable de la Universidad del Congreso, Argentina y de la Maestría en Comunicación de Marca Transmedia, ESPOL, Ecuador. Investigadora categorizada del Programa de Incentivos. Evaluadora PRINUAR. Referato de innumerables publicaciones. Evaluadora de investigaciones, tesis de Maestría y Doctorado