

Arquitectura. Narración. Figuración. Abstracción. Literalismo Un análisis de sus relaciones. El riesgo del kitsch.

Jorge Pokropek (*)

Resumen: El texto plantea la necesidad de reflexionar sobre los conceptos de abstracción y figuración en relación con la arquitectura y el arte. Al revisar diversas publicaciones, se advierte que estos términos poseen interpretaciones múltiples y generan adhesiones o rechazos intensos según las estrategias proyectuales que se adopten. Además, otras categorías como regular/irregular, orgánico/artificial, literal/metafórico o expresionismo/racionalidad se entremezclan con los conceptos principales, aumentando la incertidumbre. Ante esta confusión, se propone definir rigurosamente cada término para construir un enfoque sólido que permita evaluar la producción contemporánea y sus lógicas de legitimación. El objetivo es desarrollar una teoría del proyecto que oriente una praxis renovadora y poética, capaz de mejorar la calidad de vida mediante un entorno construido eficaz, estético y portador de valores humanos.

Palabras clave: abstracción – figuración – literalismo – mimesis – kitsch – arquitectura narrativa

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 98]

(*) Ver CV de Jorge Pokropek en página 99

Introducción: Formas arquitectónicas y formas artísticas. Lógicas de lectura.

Comencemos señalando que los tradicionales conceptos de figuración y abstracción, dialécticamente opuestos, merecen ser revisados con urgencia por su pertinencia constante para la definición de los rasgos básicos que poseen ciertos lenguajes o idiolectos arquitectónicos. Ya hemos dicho en otros lugares (Pokropek, 2022), y aquí lo reiteramos, que actualmente la producción arquitectónica valiosa parece poder deslindarse en dos grandes tendencias conceptualmente opuestas, la minimalista y la neobarroca. Hemos dicho,

asimismo, que los productos de cada tendencia pueden poseer altos valores disciplinares si su expresión formal, cualesquiera sean sus rasgos de estilo, fuera capaz de estimular experiencias estéticas y promover renovaciones poéticas, cumpliendo así con los objetivos fundamentales de toda forma artística. Y recordemos ahora, una vez más, que las formas arquitectónicas, desde nuestro enfoque semiótico morfológico, son formas artísticas, en tanto sean capaces de vehiculizar con intensidad mensajes estéticos, para lo cual su configuración formal debe necesariamente responder a una rigurosa organización retórica poetizante, basada en lógicas de articulación formal orientadas hacia la repetición y el paralelismo entre significantes y significados, según Jakobson (1981), para la configuración de metáforas emergentes de aquella estructura rítmica que determina, precisamente, el estímulo de experiencias estéticas al poder organizar retóricamente la relación entre las partes y el todo, obteniendo así una configuración poética.

Recordemos ahora que las configuraciones poéticas del mensaje estético, en función de la estructura rítmica metafórica que determina su organización retórica, producen, como efectos necesarios, una profunda ambigüedad semántica, basada en las metáforas vivas emergentes de sus significantes, y una intensa autorreferencialidad sintáctica, consistente en estimular el deseo por comprender las lógicas que rigen el modo en que las diversas partes determinan un todo coherente y consistente.

Los productos del arte proponen ser interpretados dentro y desde una experiencia estética emergente, precisamente, de un proceso de interpretación ilimitado, donde cada significante sostiene significados metafóricos múltiples que, a su vez, se convierten en significantes de nuevos significados. Esta lectura abierta e inagotable, según Eco (1986, 1992, 2005), definida como semiosis ilimitada, no es estimulada por aquellas formas configuradas para satisfacer meramente necesidades humanas prosaicas y utilitarias. Es desde este enfoque semiótico morfológico que, en rigor, constituye el actual enfoque crítico estético, el que nos obliga a deslindar entre las poetizantes formas arquitectónicas y las trivializantes formas edilicias o prosaicas, cuyo único valor sociocultural es la eficacia con la que pueden satisfacer pueriles necesidades utilitarias. Observemos ahora que las formas prosaicas y edilicias, semióticamente clasificadas como informativas, sostienen o expresan mensajes literales, entendiendo aquí la noción de literalidad en relación con la expresión de rasgos operativos y funcionales, utilitarios, protagónicamente denotativos, con connotados mínimos y arbitrarios (Cravino-Pokropek, 2024). Esta aclaración apunta a que el término literal, aquí estipulado, difiere sutilmente del enfoque empleado por Jorge Silvetti (2004) en su célebre disertación *Pandemonium en la casa de la arquitectura. Las musas no se divierten*. Muy probablemente este artículo lleva a Fernando Diez (2019) a titular el número 171 de la revista *Summa: El literalismo gana la escena*, aunque Diez, en esa ocasión, no cita a Silvetti. Ambos autores, desde intenciones parecidas, usan el término “*literal*” para aludir a procesos de metaforización formal arquitectónica sostenidos en la expresión banal de analogías visuales, cuya interpretación inmediata se agota en sí misma y no favorece ulteriores lecturas que enriquezca el mensaje estético, transformándolo, en el mejor de los casos, en un persuasivo, consolatorio y anestesiante mensaje kitsch. (Eco, 1984). Recordemos que el mensaje kitsch pretende operar como el simulacro de un verdadero mensaje estético, disfrazándose mediante el empleo de aquellas metáforas excesivamente

lexicalizadas o muertas, de lectura obvia. Las metáforas vivas, en el sentido de Paul Ricoeur (2001), son precisamente aquellas que favorecen un plus de sentido y un incremento en el placer emergente de la interpretación estética. Desde este enfoque es diáfano advertir que el verdadero problema en el diseño de una potente forma arquitectónica poetizante es su capacidad para configurar metáforas vivas que nutran la intensidad de su mensaje estético. Parecería entonces poco importante determinar si el lenguaje arquitectónico empleado para poetizar la forma, y con ella su entorno, es minimalista o barroco, abstracto o figurativo, regular o irregular, orgánico o mecánico.

Lo que sí interesa es que el mensaje elegido sea capaz de obtener una forma arquitectónica con profunda ambigüedad semántica, intensa autorreferencialidad sintáctica, y potentes respuestas emotivo conductuales. Desde estas necesarias aclaraciones previas recién parece pertinente deliberar como la dialéctica entre lo abstracto y lo figurativo pueden contribuir de un modo decisivo en el incremento de la dimensión poética de la forma arquitectónica y, consecuentemente, en el incremento de la dimensión poética humana, que crece o se trivializa por empatía con las formas de su entorno. Reiteremos que, si el ser debe habitar poéticamente el mundo para encontrarse a sí mismo y lograr ser feliz, evitando la caída en la indolente nada, como nos advierte Heidegger (1993), entonces su entorno diseñado debe potenciar este crecimiento espiritual.

Revisando palabras y sentidos

Hemos ya establecido que la arquitectura es una rama del arte, siendo el arte el conjunto complejo de producciones humanas tendientes a incrementar la espiritualidad del ser mediante la expresión formal de reinterpretaciones poéticas del mundo.

Estas reinterpretaciones poéticas del mundo que consisten en una síntesis conceptual que lo explique para transmutarlo y renovarlo, (dado que ese es el sentido de la noción de poesía), necesitan ser configuradas dentro de los requisitos universales de todas las expresiones artísticas, ya sean literarias, musicales, arquitectónicas, escultóricas o pictóricas. Dijimos por ello que todas las formas artísticas deben tener específicos tipos de organización retórica para regir su configuración expresiva. El modo de esa organización retórica puede ser figurativo o abstracto, regular o irregular, orgánico o mecánico, narrativo o sintético, pero siempre debe tener una estructuración rítmica-metafórica que determine ambigüedad semántica, autorreferencialidad sintáctica, y capacidad de conmoción conducto emocional. Estos requisitos son insoslayables para producir formas artísticas y nunca pueden ser olvidados. Reiteramos estos conceptos para poder ahora profundizar en los criterios que han llevado a preferir oportunamente la elección o rechazo de las posibles tendencias configurativas.

Existe un extenso malentendido en algunas publicaciones que sugiere un proceso evolutivo que lleva de la figuración hacia la abstracción, planteando, entonces, que la abstracción formal es conceptualmente superior a las expresiones figurativas.

Manuel de Prada (2008, 2009a, 2009b, 2012), entre otros, muestra y demuestra que, en

rigor, durante la extensa historia del arte, las actitudes figurativas se han dado simultáneamente con las abstractas, y que, oportunamente, hay obras significativas que reúnen en sí la mención simultánea de estos conceptos opuestos. Lo mismo sucede con las tendencias estéticas hacia lo apolíneo y lo dionisiaco, señaladas por Nietzsche (2014). Y advirtamos ya que las nociones vinculadas a la tendencia apolínea, que busca expresar la racionalidad y la clara coherencia de una espiritualidad luminosa, se han asociado naturalmente a los procesos de abstracción, mientras que la tendencia dionisiaca hacia los placeres sensuales y a la comunión de los seres en la oscura embriaguez del alma, parecen preferir procesos expresivos figurativos. Las nociones de regular e irregular, en principio, también tienden a deslindarse hacia estos extremos. El malentendido común sobre la evolución de las estrategias figurativas hacia las abstractas como un progreso artístico puede deberse, muy probablemente, por el uso de los habituales ejemplos pictóricos que se esgrimen para explicar, precisamente, las diferencias entre ambas nociones. Es muy cierto que pintores y escultores han explorado intencionadamente estas transformaciones formales. Revisemos algunos ejemplos clásicos. Comencemos, por cierto, señalando que la noción de figuración, en su inicial conceptualización, alude a un tipo expresivo formal cuyos procesos de mimesis creativa se sostienen en la selección de rasgos análogos a la apariencia de formas existentes en el mundo, buscando, en algún sentido, revelar su esencia, es decir, la estructura profunda que determina dicha forma como principio de acción o ley generadora. Y este, en rigor, es un proceso de abstracción estilística. Observemos ahora que la forma representada, es decir, vuelta a presentar desde una interpretación mediadora, ya existe en el mundo, y posee múltiples significados a ella asociados. Un árbol es el ejemplo típico, y el proceso de Piet Mondrian para dibujarlos sucesivamente con mayores grados de abstracción está citado en varias bibliografías.

Manuel de Prada también ejemplifica estos procesos citando a Picasso y Theo van Doesburg. En varios pasos Pablo Picasso recurre a sus queridos toros, y llega desde una representación visualmente realista a una sutil configuración de líneas que todavía hacen presente la tau-rina figura. También Van Doesburg, antes de Picasso, toma como figura inicial el dibujo de una vaca, y, cuatro pasos más tarde, pretende haberlo transformado en una síntesis visual basada en una compleja composición de rectángulos de diverso tamaño y color.

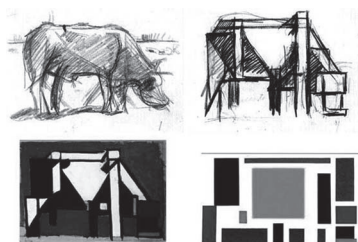
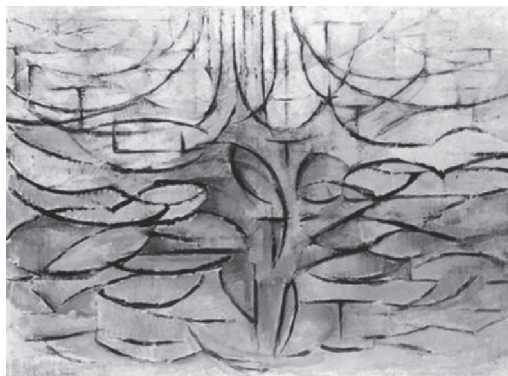


Figura 1. transfiguración estética de un objeto (la vaca) en Theo van Doesburg
Museum of Modern Art (MoMA) (2025).

Notemos que aquí, como en su célebre vitral para la Escuela de agrónomos, que quiere evocar al *Sembrador* de Van Gogh, el resultado es, para nosotros, completamente hermético. No vemos ni a la vaca ni al sembrador, y consideramos, por eso, que esos finales son caprichosos, pues la autorreferencialidad sintáctica se agota en sí misma. El indudable equilibrio visual final, basado en lógicas de contraste, no necesitaba la mención anecdótica de un origen refutado. Recordamos a Frank Stella y sus pinturas abstractas que se sostenían en el aforismo “*lo que ves es lo que es...*” pura pintura...pretendiendo así hacer hincapié en el rigor compositivo sintáctico...más allá de toda asociación semántica.

Observemos ahora que los excelentes ejemplos traídos por Prada sobre los procesos de transformación visual desde una figura concreta inicial hacia otra figura abstracta final, que tal vez pueda evocarla y revelar sus rasgos esenciales, como suele suceder en toda buena caricatura, se sostienen sobre formas existentes en el mundo. Árboles, toros, vacas y pinturas previas célebres. Estos elementos existentes proponen una mimesis creativa que no reproduce de forma acrítica lo dado, generando meras copias, sino que selecciona y jerarquiza la relación entre las partes y el todo, produciendo arte. Pero un arte evidentemente figurativo, en tanto se apoya conceptualmente en figuras existentes.



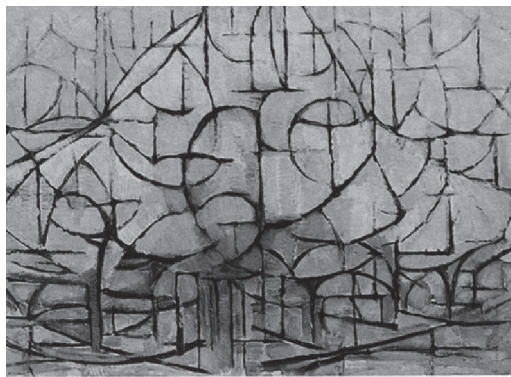


Figura 2. Fases del tema árbol en Piet Mondrian anteriores a 1912
(De Prada, 2008, p. 101)

Muy distinto es el caso si pretendemos representar conceptos como la paz o la libertad, que no poseen referentes plásticos previos. Y es obvio aclarar aquí que la palomita con el laurel en el pico, o la señorita semidesnuda con el gorro frigio, sin depilar, que pintó Delacroix, son referentes simbólicos nacidos desde una convención cultural. En la naturaleza física las formas de la paz o la libertad no existen. Hay que inventarlas. Y se inventan mediante procesos de metaforización que exploran la expresión formal de esos conceptos mediante lógicas de abstracción basadas en la selección y reunión de categorías sintácticas capaces de poder sostener, al ser articuladas, cadenas armónicas de significación.

Ya hace muchos años que investigamos los procesos de metaforización mediante el empleo de signos filogenéticos, biológicos o naturales, de lectura universal, independientes de los códigos interpretativos culturalmente establecidos. Y ya entendimos que una sabia combinación entre signos filogenéticos, universales o naturales, y signos ontogenéticos o culturales, altamente estables, favorece la configuración de complejos procesos de metaforización para poder vehicular la expresión de “narraciones”, es decir, relatos míticos, sostenidos en recorridos visuales, con inicio, desarrollo y desenlace, que expresan la gradual transformación de un concepto hacia su opuesto, según la lógica anatomía de los relatos, explicada por Algirdas Greimas (1994), Umberto Eco (1992) y Vladimir Propp (2008), entre otros.

Encontramos entonces que en las formas artísticas narrativas las tendencias hacia la figuración o hacia la abstracción tienden a confluir en una acción sintetizadora que las menciona simultáneamente, cumpliendo así uno de los requisitos básicos de las formas artísticas, que es el de reunir y sintetizar en un estado de comunión los aspectos opuestos de la realidad, logrando la armonía de los contrarios en la unidad de la diversidad.

Observemos ahora que nuestras narraciones artísticas, tanto arquitectónicas como pictóricas o escultóricas, toman temas claves de la condición humana, como el tránsito de la ig-

norancia hacia la sabiduría, o de la represión hacia la libertad, ejemplos básicos en nuestra producción. Pero profundizaremos en nuestras estrategias proyectuales particulares más adelante. Ahora debemos seguir ahondando en los rasgos de la dialéctica entre abstracción y figuración, analizando sus límites y potencialidades respectivas. Conviene aquí sintetizar algo de todo lo dicho mediante una cita oportuna, traída por Manuel de Prada (2008):

...No importa que el signo sea figurativo o abstracto pues, aunque Bense distinguíó entre la obra de arte como signo para algo, (la comunicación del objeto propio del arte de imitación), y la obra de arte como signo de algo, (la comunicación de la existencia propia del arte de estilización), esta diferencia desaparece si consideramos que todo arte tiene un componente de abstracción y que ese componente convierte la obra en una comunicación de forma universal e inmediata (p. 81).

Revisemos brevemente estos dichos. Notemos que, como señala Prada, Max Bense deslinda entre un arte de imitación, enfocado en representar una síntesis de la realidad mediante referentes existentes, y un arte de estilización, que busca comunicar ideas o conceptos sin referente plástico previo. Nos advierte que, en ambos casos, para que se pueda producir la mímica creativa generadora de la forma artística, que nunca es copia sino recreación crítica, es necesario un importante grado de abstracción para llegar a lo universal y esencial. Parece pertinente profundizar en el enfoque que Max Bense desarrolla en su libro *Consideraciones metafísicas sobre lo bello*.

Observemos que, para Bense, los colores y las formas se convierten en la pintura abstracta en signos de sí mismos, dando así lugar a la construcción de un completo mundo “correal”, exclusivamente estético, donde no es necesaria la mediación de figuras preexistentes.

Como resultado es factible afirmar que el arte abstracto enfatiza las lógicas de composición, incrementando así la autorreferencialidad sintáctica, y buscando legitimar la forma por el nivel de coherencia que articula las partes en el todo.

Distinto es el caso de los procesos de abstracción que determinan la configuración estilizada de objetos del mundo físico, buscando expresar un contenido esencial, de valor universal, mediante la depuración formal de lo accesorio o contingente.

Para Prada, este enfoque implica que el arte, entendido como abstracción y comunicación existencial, tiende hacia una ontología fundamental, donde las libres posibilidades combinatorias entre significantes y significados obtienen un sensible predominio sobre la realidad concreta, aparentemente terminada y limitada. Recordemos estos dichos en relación a las búsquedas de Peter Eisenman mediante sus once “casas de cartón”, en las que pretendía, mediante la abstracción de los elementos básicos de la arquitectura, llegar a un grado cero de significación tradicional, es decir, figurativa. Oportunamente volveremos sobre este tema.

Observemos ahora que el mundo del arte creó el deseo por lograr alcanzar como ideal la Obra de Arte Total. Este deseo es accesible desde la tendencia a la abstracción que inevitablemente acerca entre sí a los productos de la arquitectura, la pintura y la escultura.

Un ejemplo personal lo constituyen nuestros arquimorfos, objetos artísticos que resumen

en sí las características básicas de las tres modalidades configurativas mencionadas.

Como ejemplos de arte total Prada menciona los collages espaciales y las esculturas de Vladimir Tatlin, así como las construcciones espaciales de los hermanos Stenberg, los Proun de El Lissitzky, las axonometrías y arquitectones de Kazimir Malevich y Nikolai Suetin, las esculturas de Georges Vantongerloo, etc. Todas estas obras están a medio camino entre la arquitectura y la escultura buscando operar como signos capaces de expresar formalmente los valores de las nuevas prácticas sociales.

Rudolf Arnheim (1997), por su lado, advierte que la moderna abstracción artística transita el mismo sendero que las expresiones plásticas de los niños y los primitivos, pues su rasgo fundamental es el de trascender al arte naturalista para poder revelar los mecanismos ocultos en la propia naturaleza. Otra vez, como vemos, se trata de un enfrentamiento entre las nociones de apariencia y esencia. Un enfrentamiento, por cierto, que se extiende ideológicamente de un modo a veces subyacente, o inconsciente, a preferir al hombre abstracto o ideal sobre el doliente hombre concreto. Un hombre concreto hecho de carne, sangre y pus, heces y orina, con instintos animales, que necesita comer, copular y habitar. Un hombre que puede matar, violar y robar. Pero también un hombre que puede aspirar a la Nietzscheana condición del superhombre en el mediodía del mundo, la hora sin sombras, cuando el triunfo de la razón lleve al espíritu humano a su plenitud. Y es este hombre abstracto, ideal, el que parece perseguir representar la tendencia a la abstracción. Al menos, este es el enfoque crítico de un célebre ensayista, Ranuccio Bianchi Bandinelli (1965), autor de un profundo libro, llamativamente llamado *Organicidad y abstracción*. Destaquemos, en primer lugar, que este autor plantea como oposición dialéctica al concepto de abstracción el concepto de organicidad. Un concepto que, para nosotros y muchos diccionarios, se tiende a oponer a las nociones de mecánico o artificial. Pero en la historia del arte la noción de orgánico o natural opera como opuesto de lo abstracto para diversos autores. Worringer, entre ellos. Aquí, este autor italiano emplea el término como sinónimo de naturalismo y, por extensión, como figuración naturalista. Coincide con otros autores al señalar que las tendencias a la abstracción y a la figuración se han desarrollado históricamente de un modo simultáneo, prevaleciendo una sobre otra según los vaivenes culturales, y operando de modo simultáneo en muchas ocasiones. Aquí interesa traer su enfoque crítico para alertarnos nuevamente que, tras toda estrategia estética, subyace una actitud ética, como bien señalara Wittgenstein.

Advirtamos que, para muchos, la tendencia a la abstracción, básicamente apolínea, pretende buscar la expresión de lo racional y trascendente frente a lo irracional y contingente. Esto es completamente cierto. Pero para Bianchi Bandinelli este deseo por ensalzar al hombre abstracto sobre el concreto implica en sí una actitud irracional, basada en el desencanto por las injusticias existenciales que llevan a un estado paradójico de cinismo que busca en la evasión la necesaria anestesia para la doliente condición humana.

El crítico italiano sostiene sus argumentos con el análisis de los textos de Vasili Kandinsky y Piet Mondrian. Citemos brevemente a Kandinsky:

En todas las artes existe actualmente la tendencia y el esfuerzo hacia el horror representativo, hacia la estructura interna abstracta, y todas colaboran en la

construcción de la pirámide espiritual que llegará al cielo (Como es citado por Bianchi Bandinelli, 1965, p. 100).

Recordemos que Bianchi Bandinelli explica que en la cima de la pirámide Kandinsky ubica un hombre Solitario, capaz de ver más allá, de entenderlo todo. Evidentemente es una aspiración metafísica, un ideal inalcanzable, aunque deseable. Pero para Bianchi Bandinelli es un deseo de evasión. Un deseo que las citas de Mondrian explicitan aún mejor:

La realidad nos parece trágica solo por el desequilibrio y la confusión de sus apariencias, es nuestra visión subjetiva y determinada lo que nos hace sufrir, nuestra visión y experiencia subjetiva nos tornan imposible ser felices. Pero se puede huir (escape) de la trágica opresión a través de una clara visión de la efectiva realidad que existe, pero que está velada. No pudiendo liberarnos nosotros mismos, podemos liberar nuestra Visión (Como es citado por Bianchi Bandinelli, 1965, p. 101).

La cita revela la angustia existencial de Mondrian, y su explícito deseo de evasión de un mundo donde, aparentemente, no ha conseguido construir relaciones humanas solidarias, buscando liberarse de esta terrible opresión que causa la soledad mediante el abandono a los anestésicos sueños de la racionalidad geométrica. Es paradójico advertir aquí que la tendencia artística apolínea puede perfectamente sostenerse por un anhelo existencial dionisiaco. También Ernesto Sabato, en sus múltiples ensayos y novelas, plantea que los mundos luminosos de la matemática y la física tienden a operar como vergonzoso consuelo para evadir el caótico paisaje de la condición humana y sus mezquindades. Dice, al respecto, que solo se puede ser feliz si se es cínico, o estúpido. Y nosotros siempre hemos preferido la primera opción. Parece pertinente recordar que Sabato (1953), en su artículo Masculinización y crisis, plantea un profundo análisis sobre las tendencias innatas, biológicas, de los seres humanos, hacia los pensamientos abstractos y concretos. Establece con ejemplos que el hombre tiende protagonicamente a la abstracción, y la mujer a la concreción, logrando así un equilibrio armónico. El hombre descubre América e indaga en los agujeros negros mientras la mujer prefiere trabajar en la disminución del dolor humano y la preservación de la historia. Sabato plantea que también las sociedades operan dentro de estas tendencias. El tiempo medieval era el tiempo de las cosechas. Un tiempo conceptualmente femenino, donde se intercambian cerdos por harina. El tiempo del Renacimiento, en cambio, es el tiempo de los relojes, y los intercambios son mediante abstractos papeles. En su artículo, Sabato alerta que la tendencia a la abstracción redunda en una profunda crisis social, pues el hombre concreto pierde protagonismo y es postergado, necesitando, entonces, un retorno conceptual a un enfoque femenino, más solidario. Las actuales investigaciones neurocientíficas, más allá de las inconsistencias ideológicas a la moda, prueban estas tendencias innatas según el sexo biológico, que pueden enmascarse por influencias culturales específicas. Volvamos con Bianchi Bandinelli. Conviene ahora señalar, por cierto, que el crítico italiano está seguramente influido por los escritos de Wilhelm Worringer (2015), autor de *Abstracción y naturaleza*. En ese texto se plantea que el afán de empatía

entre obras y humanos se da con intensidad en la “voluntad artística” cuando ésta tiende a la representación de lo realista orgánico, buscando obviamente un naturalismo expresivo que va mucho más allá de la mera imitación. Pero para Worringer (2015), este principio de empatía no actuaría decisivamente en la apreciación de formas básicamente geométricas, como una pirámide, por ejemplo, ya que, en esos casos, la voluntad artística no encontraría satisfacción en el mundo orgánico, sino en un “afán de abstracción”, entendido como una característica primordial artística, también instintiva, que nos impulsa a buscar la ley entre el caos de los fenómenos. Digamos, en síntesis, que el afán de abstracción también surge en la condición humana de un modo inevitable, primordial, innato, pero en lugar de estar condicionado por una relación de armonía con el mundo, fenómeno que se da con la empatía por lo orgánico o natural, lo hace condicionado por el terror sublime al caos presente en esa naturaleza, buscando, entonces, trascenderla espiritualmente. Parece pertinente completar estos recientes comentarios con la cita de los párrafos finales del texto de Ranuccio Bianchi Bandinelli (1965):

...No se trata, por lo tanto, de pronunciar una condena sino de aclarar una elección y un rechazo. Y si el peligro del realismo consiste en caer, en el caso de que falte un adecuado contenido poético, en el chato verismo fotográfico, reduciendo el arte a un oficio inútil en tiempos de reproducciones mecánicas, el peligro del abstractismo es el de caer en el suprematismo de Kasimir Malevich, quien en un esfuerzo supremo pintó su última pintura: en medio de una tela cándida un cándido cuadrado blanco. Después de lo cual es evidente que no queda otra cosa que el suicidio (p.103).

Evidentemente Bandinelli, a pesar de pretender tener argumentos objetivos, prefiere la figuración a la abstracción. En su comentario final se deslizan opiniones personales, con las que podemos coincidir, o no, como la inevitable ruta hacia el suicidio que parece plantear Malevich con su muy célebre *Cuadrado blanco sobre cuadrado blanco*, obra maestra de 1918, cuyos trazados reguladores fueron analizados por Tomás Maldonado y Claudio Guerri (2012). Este magnífico cuadro, de 80 por 80 cm, no fue, por cierto, la última obra del creador del suprematismo. Luego de insistir con otras versiones geométricas, como *Círculo negro sobre fondo blanco*, de 1923, volvió a una renovada figuración, pintando abstractos campesinos hasta 1929. Observaremos que, en el resumen del catálogo de su obra, oportunamente presentada en Buenos Aires en 2016, se menciona que el nacimiento del arte abstracto, “superando al arte figurativo”, se ubica en 1915, cuando Kasimir Malevich presenta su *Cuadrado negro*.

La historia del arte nos trae ejemplos de configuraciones abstractas desde el principio del mundo. De hecho, debemos también a Manuel de Prada (2008) y su vasta erudición, el conocimiento sobre el primer dibujo abstracto, previo a cualquier figuración, consistente en el tallado de una retícula sobre una piedra de ocre, hallada en Blombos, Sudáfrica. Esta obra posee, según los especialistas, 77000 años. Obviamente la retícula remite a la red y al nudo, a la condición textil de la cestería, pero ese primer artista parece haberse preocupado por la esencia formal de ese saber hacer poético. Y esa retícula reaparece, una y otra vez,

en la producción de todos los arquitectos dedicados a la abstracción.

Desde este último comentario nos sumergiremos ahora en los específicos territorios de la arquitectura y el diseño, cuyos productos también oscilan entre la figuración y la abstracción, como no podía ser de otro modo.

Arquitecturas figurativas y abstractas

Comencemos por señalar, para evitar más malentendidos, que probablemente mucha gente crea que la propia naturaleza de la arquitectura consiste en expresiones abstractas. Y en rigor, esta sospecha es bastante certera, pero no alcanza a ser completamente rigurosa. Revisemos. Desde la primitiva construcción de un refugio configurado por cañas flexibles clavadas en un eficaz círculo, y luego curvadas y reunidas en su centro, formando una bóveda protectora contra el sol y la lluvia, la tensión dialéctica entre abstracción y figuración se hace presente. Hay una intensa consistencia formal entre el perímetro circular y el semi-círculo de la bóveda de cañas y hojas, proponiendo la percepción de una intensa abstracción geométrica, casi minimalista, del posible agrado de Tadao Ando o Alberto Campo Baeza. Pero esa configuración visualmente tan pura en términos geométricos, alude no solo a un saber hacer técnico, sino también a un saber hacer poético, pues, como nos alerta Norberg Schulz (1975), esa configuración metaforiza de forma inequívoca al horizonte circular que rodea al ser que habita la llanura. Un ser que, además, repite con la bóveda de cañas su interpretación de la estrellada bóveda celeste. Mediante su primigenio recinto construye metafóricamente una cosmogonía. Y advirtamos que esta arquetípica configuración africana se repite con hielo tallado en el iglú ártico...Evidentemente, en estas formas edilicias encontramos los orígenes de la arquitectura como arte. Aún falta mucho para complejizar las lecturas y trascender o sublimar las funciones prosaico utilitarias, pero el germen de los aspectos simbólico- metafóricos ya ha sido enunciado. También es difícil no ver en las ramificadas columnas y bóvedas de las catedrales góticas la obvia alusión al culto de los bosques poblados por los dioses, druidas o egipcios, ya que, en todo árbol, en las diversas cosmogonías, habitaba un espíritu. Desde la cabaña de Adán en el paraíso, hasta el Guggenheim de Bilbao, han pasado muchas formas arquitectónicas. En todas hay lecturas simbólico-metafóricas, y en todas se corroboran tendencias hacia la abstracción o hacia la figuración. Estos conceptos, en el caso de la arquitectura, parecen más difíciles de deslindar que en los ejemplos pictóricos. Observemos ahora que la acumulación de formas arquitectónicas y sus sucesivos estilos de configuración formal en nuestra historia disciplinar constituyen una inevitable base conceptual para desarrollar nuevos proyectos. Y es allí donde se renueva la dialéctica entre las nociones de figuración y abstracción, pues toda forma arquitectónica que evoque en su expresión sintáctica la influencia o reiteración de estilemas previamente usados tiende a poder ser clasificada como figurativa. Esta afirmación, que posee lógica interna, no por ello evita generar groseros malentendidos, o, en todo caso, dificulta entender de qué estamos hablando. Ejemplifiquemos señalando que el mal llamado Movimiento Moderno, luego cínicamente rebautizado como Estilo

Internacional, pretendía configurar sus obras dentro de una profunda tendencia hacia la abstracción geométrica, apartándose de los tradicionales estilemas de las arquitecturas neoclásicas que, precisamente, se enorgullecían en renovar críticamente los lenguajes greco- romanos.

El período abstracto del Movimiento Moderno, en sus versiones racionalistas y expresionistas, ambas no figurativas, a pesar de algunos malentendidos, tendría un inevitable agotamiento estilístico que determinó el advenimiento de una renovación crítica del pasado, que fue clasificada como posmodernismo. Un posmodernismo decisivamente figurativo, a pesar de que las corrientes neorracionalistas también continuaron de modo simultáneo, engendrando, más tarde, el fenómeno de la deconstrucción, qué, en rigor, era un nuevo expresionismo. Algunos dirán que la deconstrucción era figurativa, porque evocaba a los constructivistas rusos. Queda abierto el debate.

Para entender mejor qué nos pasa hoy, que indudablemente padecemos un estado de profunda confusión lingüística donde el kitsch nos amenaza con frecuencia, es menester revisar los escritos de personajes rigurosos, como Alan Colquhoun, (1978a) quien oportunamente ha estudiado la evolución de Michael Graves desde un intenso y abstracto neorracionalismo hacia una figuración posmoderna historicista, altamente refinada. Proceso similar, por cierto, al de Robert Venturi, pero distinto a los senderos de Peter Eisenman o Richard Meier, que siguieron desarrollando sus lenguajes dentro de las lógicas impuestas por la abstracción geométrica, aunque sus ejemplos distan muchísimo de personajes abstractos pero minimalistas, como Tadao Ando, Alberto Campo Baeza, o Álvaro Siza. Un caso singular es el neoexpresionismo de Zaha Hadid, Daniel Libeskind o Frank Gehry, cuyos procesos de metaforización evitan el empleo consciente de estilemas historicistas, aunque sus a veces desaforadas configuraciones aludan al caos presente en el mundo actual.

Nuestro interés por Alan Colquhoun (1978b), contemporáneo y paralelo de Colin Rowe, radica en su insoslayable artículo *Forma y Figura*, donde reflexiona ácidamente sobre el fin inevitable de la vigencia de la relación de causa y efecto entre forma y función, básica para pretender legitimar los productos del Movimiento Moderno, y germen de su destrucción, pre anunciando el decisivo triunfo de la relación entre forma y figura como mecanismo configurante. Observemos que el británico considera que la noción de forma puede conceptualizarse desde un actual enfoque semiótico a la de un escueto significante que solo pretende aludir a sus evidentes rasgos geométricos, evitando, en lo posible, minimizar la interpretación de significados extra formales o convencionales, de origen cultural, para exaltar el requisito de autorreferencialidad sintáctica como legítimo origen de las experiencias estéticas formales. La noción de figura, en cambio, alude a la condición semántica, simbólico-metafórica, que sostienen aquellas configuraciones culturalmente codificadas. Notemos que este autor aún no puede discriminar entre signos filogenéticos y ontogenéticos. Los estudios de semiótica arquitectónica recién comenzaban en los 70 a tener peso en las evaluaciones críticas. Observemos también que en la época en la que este crítico publicaba sus observaciones, recién había comenzado la gradualmente feroz reacción contra el funcionalismo ingenuo del Movimiento Moderno y su incapacidad manifiesta para vehicular ciertos mensajes metafóricos culturalmente deseables, función semántica que sí cumplían los edificios del pasado, profundamente instalados en el imaginario colectivo y

, por ende, sostén de un periodo en el que la arquitectura cumplía sin conflictos interpretativos su rol como mensajera nítida de valores sociales. Hoy los discursos arquitectónicos se presentan dentro de una multitud de dialectos que difícilmente son asimilables por la mayoría, dominada, en cambio, por los manipuladores medios de comunicación. La situación actual puede resumirse en el cínico, pero riguroso aforismo de Bernard Tschumi (2012): “la forma sigue a la ficción”, que suplanta al vetusto eslogan dogmático del movimiento moderno que expresaba: “la forma sigue a la función”.

Observemos ya que la actual noción de ficción como relato o narración verosímil, pero no verdadera, suele ser el protagónico sostén de muchas de las mejores formas arquitectónicas contemporáneas. Es imposible dejar de mencionar que será Peter Eisenman (1994/1984), en el orwelliano año de 1984, el que contribuya decisivamente a rematar los argumentos ingenuos, pero dogmáticos, del movimiento moderno, con su demoledor texto *El fin de lo clásico. El fin del comienzo y el fin del fin*, donde planteaba con rigor la muerte de los grandes relatos en sus vínculos específicos con la arquitectura. Entre ellos, la relación de interdependencia entre las nociones de forma y función, naturalizadas como obvias cuando, en rigor, también son ficciones. Y aquí se impone, nuevamente, la sutil diferencia entre respetar la mimesis de la función prosaica, técnico-utilitaria, o buscar exaltar la función poética. Es imperativo recordar que antes del texto de Eisenman ya el movimiento moderno había sido fuertemente erosionado por el fundamental aporte de Robert Venturi (1999) mediante el libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, que proponía una profunda relectura de la poética de Aristóteles, aunque no la explicita, para insistir en la necesidad de ambigüedad semántica mediante un adecuado proceso de metaforización formal, impulsando así, de un modo decisivo, el retorno de la figuración simbólico-metafórica en la arquitectura. Lamentablemente, para nuestro particular enfoque, las malinterpretaciones generadas por Venturi con sus textos y obras determinaron que, en lugar de volver a enfatizar la expresión de intensos mensajes estéticos de un modo racional y culturalmente válido, se generaron muchísimos productos kitsch, básicamente narcóticos, anestésicos, sostenidos por estilemas obsoletos, recuperados del saqueo a un pasado clásico ya superado. Tampoco podemos olvidar el indudable aporte de Aldo Rossi (2000), quien, mediante la noción de tipología y arquetipo, repropone el modo de proyectar más allá de la pueril relación entre forma y función. Y es bueno advertir que el proceso proyectual de Rossi se sostiene sobre una enorme tendencia a la abstracción, basada, paradójicamente, en las figuras clásicas que él pretende rescatar.

Nos interesa ahora cerrar esta revisión de los escritos de Alan Colquhoun (1978b) con una última cita que, de algún modo, lo resume.

Uno de los principales argumentos a favor del retorno a la figura es que el mercado ha recuperado (para usar un término neomarxista) una arquitectura minimalista basada en la noción de forma pura. Las exigencias de la economía y la utilidad han demostrado que los “principios” de la arquitectura moderna pueden ser fácilmente subvertidos hasta quedar irreconocibles. Pero es igualmente cierto que este mismo impulso ha explotado (donde resultaba rentable) lo que queda de la tradición figurativa.

El intento de legitimar esta tradición y devolverle la autenticidad que le falta en forma de kitsch no es, por tanto, un simple acto de recuperación. Solo puede lograrse con plena conciencia de lo que se quiere superar, no sólo los principios abstractos de la forma que no han podido sostener el significado en la arquitectura, sino también el mundo del kitsch que solo ha sostenido significados en una forma empobrecida (p. 34).

Vemos en esta síntesis conceptual de las nociones inherentes al arte abstracto, basado en el sistemático empleo de formas puras, o recursos básicos, donde una mancha de color en Pollock es equivalente a un cubo de Le Corbusier, los dogmas que oponen las nociones de figurativo y abstracto, ya oportunamente entrevistas en los argumentos de los autores anteriormente evaluados. Nuestro propósito aquí es el de contribuir a completar una mirada rigurosa sobre estos temas y problemas. Notemos que toda una generación de diseñadores y artistas han sido influidas por algunos escritos, generando fanatismos innecesarios que, a veces, tienden a esterilizar los caminos creativos.

Observemos ahora, con cierta ironía, que la ideología global conocida como *woke*, tendería a la cancelación del empleo de la expresión “formas puras”, pues esas palabras parecen aludir inequívocamente a actitudes racistas, que perseguirían el empleo de formas mestizas o formas híbridas. Es por ello necesario evaluar cada término dentro y desde su contexto original, respetando y aclarando su sentido primigenio.

Es también frecuente atacar ciertas configuraciones figurativas porque su propia lógica expresiva tiende a chocar contra un uso riguroso de las tecnologías constructivas actuales, como si el supuesto racionalismo de Mies van der Rohe no hubiera sido una mera ficción técnica, ya que, como lo prueba Juan Pablo Bonta (1977), el pabellón de Barcelona poseía una estructura tectónica oculta y arbitraria, mientras que la aparente mostraba rítmicas columnas que, en rigor, no sostenían nada. Y es por esta falacia que nosotros hoy admiramos más a Mies van der Rohe, un artista que supo mentir para decir la verdad, siguiendo así el aforismo de Miguel Ángel.

Es ya hora de admitir que una arquitectura abstracta como la de Tadao Ando o Campo Baeza, que finge evitar los caprichos formales que despilfarran recursos y se propone como expresión formal de valores como la sobriedad y el ascetismo emergentes de su rigor técnico constructivo, suele ocultar a la mirada inocente la enorme complejidad que subyace en su apariencia ferozmente esquemática, pretenciosamente simple y altamente sintética. Y es porque en el arte todo es ficción, incluso la pretendida racionalidad técnica. Aquellos inocentes que se dejaron llevar por esos políticamente correctos discursos han contribuido demasiadas veces a la trivialización de la forma arquitectónica. La arquitectura de hoy debe éticamente ser sustentable ecológicamente y solidaria socialmente, pero nunca debe subsumirse como arte en la mera expresión de los requisitos técnico-utilitarios. Advirtamos, por cierto, que cuando empleamos el término “inocente” aludimos a una noción que para Jorge Silvetti (2004) es inadmisibile en la mente de un intelectual bien formado. Inocentes son los niños.

El profundo compromiso del arquitecto como artista y diseñador contemporáneo será siempre el de tratar de producir un enriquecimiento cultural mediante la producción de

formas plenas de belleza y sentido. Y recordemos una vez más que la belleza es gratis, pero enriquece. Su producción sólo necesita el necesario ingenio y creatividad para lograr la relación armónica entre las partes y el todo, qué es una técnica factible de ser enseñada y aprendida.

La armonía entre venustas, utilitas y firmitas siempre debe focalizarse en el protagonismo de venustas. Toda la historia del arte arquitectónico parece darnos la razón en esta afirmación obvia.

Coincidimos entonces con Alan Colquhoun (1978b) en que la arquitectura abstracta, basada en el predominio de las formas puras, pretendía legítimamente sostenerse en las leyes universales de la estética, deslindándolas necesariamente de las imposiciones técnicas y utilitarias, para obtener productos de alta calidad visual, a pesar de las declaraciones y manifiestos que pretendían afirmar lo contrario. El verdadero arte del Movimiento Moderno nunca se subsumió en requisitos utilitarios o técnicos. El revisionismo histórico lo prueba exhaustivamente.

Insistiremos en señalar que los grandilocuentes discursos de algunos maestros hablando de las necesidades de someterse a la racionalidades técnicas y funcionales, por ser aquel el discurso políticamente correcto en ese periodo, produjeron graves malentendidos entre aquellos que no advertían las sutiles operaciones retóricas que físicamente desmentían esos discursos para obtener resultados artísticamente eficaces. Y esos groseros malentendidos condujeron a numerosos diseñadores y arquitectos de la abstracción formal a producir configuraciones triviales, al no comprender el Abismo entre las nociones de síntesis y de sencillez. La síntesis reúne y resume lo complejo. No lo simplifica. La sencillez tiende a empobrecer la respuesta. Esta trampa terrible hizo estragos en los entornos urbanos, afeándolos, y generando una comprensible reacción cultural, conceptualizada como posmodernidad figurativa, que salvo honrosas excepciones nos precipitó en el narcótico kitsch que todavía perdura hoy con otros ropajes.

Colquhoun (1978b) cierra su escrito con bastante pesimismo, afirmando que los procesos históricos que condujeron al Movimiento Moderno y a su posterior colapso, determinan que el retorno a la figuración arquitectónica dentro de un contexto cultural que tiende a fragmentarla y dispersarla en múltiples códigos simultáneos, como sucedió y sucede en las demás artes, impide recuperar aquella edad de oro en la que los códigos figurativos arquitectónicos pertenecían al imaginario colectivo y operaban en armonía con los requisitos sociales de representación simbólica-metafórica, sin entrar en conflicto con los aspectos pragmáticos.

Hoy vivimos en un paradójal mundo globalizado, de líquidas relaciones humanas, donde la chica nómada de Toyo Ito solo parece necesitar como hábitat un enchufe para su tablet. Un extraño mundo globalizado compuesto por infinitos fragmentos, donde las diversas expresiones artísticas conviven en constante contraste.

En este punto revisaremos brevemente las diversas manifestaciones arquitectónicas contemporáneas para percibir cómo las tendencias a la abstracción y a la figuración se han transmutado en nuestro entorno. Pero antes de poder proceder a una revisión crítica del estado actual del arte y sus tendencias protagónicas nos parece urgente todavía recordar brevemente el debate planteado por Robert Venturi (1999) entre patos y tinglados deco-

rados. En *Complejidad y contradicción en la arquitectura* vuelve a plantear la necesidad de defender los conceptos de ambigüedad semántica y autorreferencialidad sintáctica como requisitos inevitables y necesarios de todo mensaje estético válido. También en este texto desarrolla la minuciosa explicación de dieciséis operaciones retóricas básicas para la configuración de la forma arquitectónica como forma artística. Este enorme aporte ha sido lamentablemente opacado por algunos ejemplos caprichosos de su obra personal que, luego de la pericia indudablemente demostrada en la casa Vanna, obra maestra elogiada y analizada, entre otros, por Peter Eisenman, se ha precipitado en la desmesura decorativa mediante la reutilización de estilemas neoclásicos, contribuyendo así a los peores aspectos de la pesadilla posmoderna.

Recordemos que el posmodernismo fue un fructífero periodo para la renovación crítica del agotado Movimiento Moderno y su proceso creciente de trivialización formal por exceso de simplificación técnico expresiva, pero toda respuesta intensa contra una tendencia corre el riesgo de excederse y sobrepasar los límites de la coherencia, cayendo en los peores rasgos de la tendencia contraria. La dialéctica entre Apolo y Dionisio se renueva constantemente y, como bien señala Nietzsche, es necesario existir humanamente en un precario equilibrio. Un dicho popular afirma que el camino al infierno está tapizado con buenas intenciones. Es probablemente el caso de Venturi al instalar el célebre debate entre patos y tinglados decorados, que probablemente nuestros lectores jóvenes desconozcan.

Intentemos superar aquí los posteriores malentendidos de Charles Jencks (1977), junto a otros célebres comentaristas que no han profundizado en el sentido profundo dado por Venturi a sus escritos, y han trivializado y tergiversado el enfoque propuesto. Un enfoque crítico serio, que instala un debate válido, pero que no debería haber sido tan mal interpretado a partir del uso equivoco de la fotografía de una tienda para vender señuelos con forma de pato.

Venturi patea el tablero de los dogmas del Movimiento Moderno al manifestar su cansancio visual por la trivialización formal emergente de unos procesos de abstracción configurativa guiados exclusivamente por la traducción ingenua de algunos requisitos funcionales, prosaico- utilitarios y técnicos, en formas paradójicamente puras. El ejemplo nítido que da es que ya no tolera que las salas de reunión teatral tiendan a ser objetos con forma de cuñas, y, por ende, que un complejo de varias salas sea un ramillete de cuñas. Lo ejemplifica con una excelente obra de Melnikov. Venturi, en rigor, propone que la forma arquitectónica debería expresar valores mucho más trascendentes que la ingenua relación de causa-efecto entre forma y función, diciendo que un pato tiene forma de pato porque la evolución orgánica ha determinado su configuración en función de su capacidad natatoria, pero que en el caso de las formas arquitectónicas las necesidades a ser satisfechas no solo son la acumulación y movimiento de las personas dentro de sus prácticas sociales, sino su capacidad simbólico-metafórica para representarlas. Un error posible de Venturi es la pésima elección de una tienda en forma de pato como ejemplo de la torpeza de diseño que implica pensar que es valioso vender señuelos para cazar patos dentro de esa configuración kitsch. A partir de este ejemplo el sentido de las críticas de Venturi a la traducción ingenua de la relación forma/función se desnaturaliza, y Venturi parece no advertirlo.

Un discurso en contra de los excesos de la forma abstracta pretende ejemplificarse con una

obvia configuración figurativa que se precipita en el kitsch. Recordemos que Umberto Eco (1984) ejemplifica el diseño kitsch hablando de queseras con forma de queso y soperas con forma de zapallo. Es bastante célebre el pésimo edificio con forma de canasta gigante destinado a una fábrica de canastas, y la tienda de sanitarios con forma de inodoro. Chistes visuales que se agotan en sí mismos. Literalismo figurativo como más adelante los clasificará Fernando Diez (2019).

El trágico pato que trivializa y tergiversa el discurso de Venturi, generando tantos malentendidos, se complementa con la pésima elección del concepto “tinglado decorado”, aunque, en rigor, aquí el sentido propuesto se acerca mejor a las intenciones perseguidas.

La noción de “tinglado o nave decorada”, según las traducciones oportunas, aplicada a la producción de formas arquitectónicas con una intensa expresión simbólico- metafórica es otra típica provocación irónica de Venturi. Para el esposo de Denise Scott Brown, bueno es recordarla, no parecería necesario concebir la forma arquitectónica como una totalidad expresiva de los valores inherentes a las prácticas sociales, a sus ritos y ceremonias, a sus mitos constituyentes. Alcanzaría con reducir la capacidad expresiva a la fachada, dejando un interior amplio, flexible, capaz de admitir muy diversas funciones según el equipamiento elegido. Esta observación se aproxima a las paradójicas declaraciones de un moderno ortodoxo, como Mies van der Rohe, supuesto paladín del rigor técnico, quien alguna vez dijo que preocuparse por la función era una estupidez, porque dentro de un gran prisma habitable puede darse cualquier actividad humana.

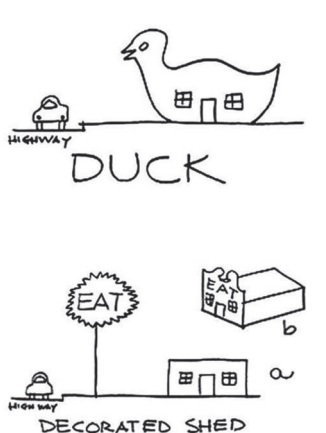


Figura 3. Patos y Naves decoradas según Robert Venturi (1999)

Herzog y de Meuron, en la contemporaneidad, han tomado al pie de la letra estas observaciones críticas, ya que muchas de sus producciones consisten en grandes naves prismá-

ticas, anodinas, revestidas con envolventes complejas que renuevan críticamente la noción de cosmética decorativa. Pero, afortunadamente, no caen en el kitsch, lo que sí hace Venturi. ¿O acaso no es decididamente kitsch la fachada de madera contrachapada con un dibujo plano de un edificio neoclásico elegido para pretender representar el prestigio de una sucursal bancaria, superpuesto a una tradicional cabaña? Estas provocativas ironías de Venturi buscaban un potente efecto de alerta en la acartonada comunidad de arquitectos influidos por los dogmas del movimiento moderno. Venturi pretendía liberarlos de esos dogmas disciplinares ya caducos y perfectamente revisables, pero esa liberación, sin plantear aún nuevas leyes disciplinares y rigurosas, nos ha llevado a ese narcótico baile de máscaras trivializantes de la posmodernidad historicista, o a la ingenua pobreza visual de un minimalismo aparente, donde la sencillez no es la síntesis.



Figura 4. “Nido”: Estadio Nacional, Pekín Herzog & de Meuron

https://www.clarin.com/arq/estadio-nacional-pekín-herzog-meuron_0_rsevDHq6v1.html

Tampoco el neobarroco de cuño racionalista o expresionista, por citar a Richard Meier o a Frank Gehry, parece ser un camino demasiado seguro. Y lo bueno de las encrucijadas existenciales, tan angustiantes, es que nos obligan a ejercer una libertad responsable y razonar para elegir el mejor camino personal.

Contribuiremos ahora a facilitar esta elección de caminos profesionales diversos, insertos en nuestro ecléctico mundo actual, revisando muy brevemente algunos argumentos de Jorge Silvetti y Fernando Diez (2019).

Las tendencias actuales, según Silvetti

Nuestro genial maestro, Jorge Silvetti (2004), brindó una profunda conferencia en la Universidad de Harvard, para celebrar sus siete años al frente del departamento de arquitectura. Como era esperable, esa conferencia reunía y resumía críticamente las diversas

tendencias de desarrollo simultáneo que ofrecía el panorama de la producción arquitectónica en ese momento, y que, dada la inercia típica de la arquitectura, aún hoy persisten, aunque, como veremos, algunas han tomado roles más protagónicos.

Interesa entonces ver cómo la dialéctica entre abstracción y figuración actúa en cada caso. Pero antes de proceder nos importa destacar que la principal preocupación de Silveti radicaba en denunciar que los arquitectos habían perdido gradualmente su protagonismo cultural al subsumir el proceso proyectual a los requerimientos caprichosos de la sociedad de consumo, y al empleo acrítico e indolente de las capacidades de configuración gráfica brindadas por los nuevos métodos digitales. Hoy, con el desarrollo de la Inteligencia Artificial esta situación se ha agravado.

Las cuatro tendencias deslindadas por Silveti son **el programismo, la tematización, los blogs, y el literalismo** (Pokropek, 2025/2026). Recordemos que la revista *Summa+* de 2019 titula uno de sus números como *El literalismo gana la escena*, aunque Fernando Diez no menciona a Silveti en su bibliografía.

El texto analiza tres tendencias proyectuales que Silveti critica en la arquitectura contemporánea. La primera es el **programismo**, que surge de estrategias paramétricas y diagramáticas y convierte datos acumulados en formas arquitectónicas casi sin transformación, produciendo configuraciones figurativas simplificadas y utilitarias con escasa capacidad poética. La segunda es la **tematización**, que se manifiesta tanto en parques temáticos — donde el kitsch se limita a la experiencia efímera— como en estilos de vida reproducidos en barrios cerrados, donde se recrean formas tradicionales agotadas para sostener ficciones reaccionarias de un pasado idealizado, generando entornos idílicos pero excluyentes. La tercera tendencia son los llamados **blogs**, formas arquitectónicas que evocan burbujas, grumos o gotas, nacidas de las posibilidades digitales y fractales, cuya expresión redundante se agota en metáforas muertas sin aportar ambigüedad ni sentido crítico. Silveti observa que, aunque diferentes en su apariencia, programismo y tematización comparten una confianza acrítica en la evidencia empírica, lo que conduce a la trivialización tanto de los productos formales como de las experiencias humanas, impidiendo un verdadero trabajo poético capaz de renovar el mundo desde la revelación artística.

Es por ello que la equívoca noción de literalidad también se les podría aplicar, aunque esa es la cuarta categoría deslindada por Silveti (2004). Rescatemos esta cita del maestro:

Mi único interés en producir arquitectura se basa en que es una práctica cultural entre otras prácticas culturales (en el sentido antropológico), lo que equivale a decir que el juego con referentes no es solo algo que me interesa a mí, sino que es inherente a la idea misma de la arquitectura.

Someter un proceso morfopoético a las meras posibilidades digitales de prefiguración, sin considerar referentes culturales, tiende a trivializar el producto (p.88).

La tendencia al **literalismo** enunciada por Silveti es una evolución positiva sobre los blogs, pues, de algún modo, parece proponerse como metáfora de los valores subyacentes a las ideas de movimiento y transformación formal, propias del periodo neobarroco actual.

Sin embargo, Silveti nos advierte que los riesgos del literalismo consisten en limitar la expresión formal a la mera expresión del movimiento o la fluidez, sin proponerse como una lectura crítica que busca en estas expresiones dar cuenta de los nuevos órdenes que alteran las prácticas sociales y modifican sus ritos y ceremonias, circunstancia que sí fue contemplada en el dinamismo del Barroco, al ser impuesto sobre lenguajes tradicionalmente estáticos y sólidos. Señalemos, en definitiva, que la expresión del mero movimiento inhibe el proceso de semiosis ilimitada, trivializando así a la forma junto a la experiencia humana. El empleo de procesos de metaforización formal es inherente a toda producción de forma artística, pero, como ya hemos advertido varias veces, se trata de emplear aquellas metáforas activas, vivas, capaces de despertar múltiples lecturas coherentes, para favorecer el necesario plus de sentido. Las metáforas muertas, de lectura monovalente, deben evitarse. Silveti advierte que, aunque las cuatro estrategias morfopoiéticas analizadas puedan parecer distintas, todas comparten un mismo problema: el debilitamiento de la voluntad creadora del arquitecto. Seducido por la posibilidad de reducir esfuerzos y costos mediante el uso de modelos y máquinas preexistentes, el diseñador termina disminuyendo también la calidad intelectual que requiere la imaginación arquitectónica. En la medida en que se aparta del agente que sabe, quiere y ejecuta la creación de la forma, se pierde la fuerza crítica y poética indispensable para que la arquitectura trascienda lo meramente técnico y económico.

Observemos finalmente que las cuatro tendencias tienen en común su capacidad de representar todo aquello que no necesariamente es una arquitectura legítima, lo que facilita su absorción dentro del llamado arte conceptual, pero debilita su posición como arte disciplinar.

Al respecto Silveti (2004) dice: “La arquitectura como arte es una instancia de la más adelantada condición del arte hoy. El arte como arquitectura es un travestismo (p. 92).

El Literalismo Figurativo

El nuevo literalismo es un título paradójico, pues encierra la descripción de un modo no tradicional de producir arquitectura figurativa. Fernando Diez (2019) reflexiona en dicho artículo sobre las nociones de **literalismo y figuración** de un modo inicialmente confuso, ya que no las opone dialécticamente, como hace Alan Colquhoun con *Forma y figura*, o Ranuccio Bianchi Bandinelli con *Organicidad y abstracción*.

Para Diez el nuevo literalismo es un raro tipo de literalismo figurativo. Tal vez habría que haber acuñado otro término más feliz en sus capacidades descriptivas, pero nosotros tenemos que remitirnos a comentar los conceptos ya divulgados extensamente.

Advertimos nuevamente, entonces, que Diez no habla de literalismo versus figuración, sino de un modo de configuración metafórica que tiende a una lectura o interpretación inmediata o monovalente, lo cual, en principio, conduciría sus productos al universo del kitsch.

Revisemos brevemente si esto es tan cierto como parece, porque, según Diez, este modo

de configurar es el protagonista entre los más célebres arquitectos contemporáneos, y eso debería preocuparnos mucho.

Comencemos por una cita en la que se oponen explícitamente las nociones de abstracción y figuración:

Para aquella arquitectura moderna el efecto estético derivaba tanto de la abstracción como de una planificada oscuridad y, por lo tanto, era mediato. Emergía sólo después de una atenta observación.

Con el nuevo literalismo sucede exactamente lo contrario: el placer y la comprensión son inmediatos, surgen de una figuración cuya comunicación es tan rápida como efectiva (Diez, 2019, p. 8).

Observemos aquí, de un modo reiterado, que la abstracción propone un proceso de metaforización dentro de una intensa autorreferencialidad sintáctica, que tiende a producir procesos interpretativos tan extensos como intensos, dentro de una semiosis ilimitada, inagotable, abierta, que exige por parte del interpretante un esfuerzo emocional y cognitivo que redunde en el goce estético, y lo lleva a la catarsis, para proponerle una revelación poética. Es obvio que una comunicación inmediata de ideas o conceptos esquemáticos solo produce un placer tan inmediato como momentáneo. Es una broma visual que se agota en sí misma y deja de causar gracia en su reiteración.

Luego de revisar los ejemplos sucesivamente analizados por Fernando Diez respiramos aliviados. No todos los casos seleccionados pueden clasificarse como kitsch, y el rótulo de literalismo figurativo adjudicado a algunos nos parece excesivo o poco riguroso.

Seamos breves y mencionemos las diversas operaciones retóricas que algunos arquitectos han hecho a partir del empleo intencionado de la figura icónica de la vivienda a dos aguas. Recordemos que toda operación retórica busca romper las expectativas interpretativas tradicionales, produciendo un shock de sentido mediante el incremento de ambigüedad semántica y autorreferencialidad sintáctica.

La primera operación retórica básica que se puede hacer con el icono popular de la casita a dos aguas es la de unificar su envolvente con el mismo color, textura, y material, en una evidente estilización que enfatiza sus aspectos abstractos geométricos, haciendo hincapié en sus líneas, proporciones, y medidas. Hay muchísimos ejemplos de esta estrategia proyectual citados por Diez. Pero esa operación retórica abre nuevas lecturas y no se agota en sí misma.

Otra típica operación retórica es modificar la escala del objeto, agrandándolo o achicándolo, como hacen de maneras muy diferentes Robert Venturi, Peter Eisenman (maestro del *scaling*), y Adolf Loos.

Una tercera operación retórica, también muy gastada, consiste en superponer o colisionar estos iconos visuales de la casita básica. Lo hacen Herzog y de Meuron, Cecilia Puga y Sou Fujimoto, todos citados por Diez. Observemos que estas operaciones retóricas de apilamiento ya fueron enunciadas por Moshe Safdie en el conjunto de Montreal 67, pero allí eran abstractos prismas habitables. No consideramos inicialmente a estas operaciones

retóricas de apilamiento y colisión como productoras de lecturas monovalentes si la articulación entre las partes induce a revisar nuestro concepto sobre los modos de habitar y entender la casa.

Nos parece valioso el esfuerzo de Fernando Diez en tratar de deslindar su concepto global de literalismo figurativo en tres grupos sutilmente distintos. Deploramos, sin embargo, la relativa confusión clasificatoria basada en criterios algo laxos. Pero todo suma y merece nuestros comentarios. Para Diez existen rasgos específicos para el literalismo formal, el simbólico, y el narrativo.

Los ejemplos ya mencionados de apilamientos y colisiones entre figuras icónicas de la casa a dos aguas se ubican en el grupo del **literalismo formal**, así como la operación retórica de deformación escalar de Loos para su proyecto del Chicago Tribune, un típico ejemplo de aliteración retórica en la repetición del edificio total en las dos columnas que flanquean la puerta monumental.

Operación similar, pero desde la ironía, la realiza Venturi al proponer colocar al lado de la puerta de la casa Tucker una maqueta de la misma, para que duerma el perro, y luego repetirla en el hogar de fuego. Obviamente otra operación retórica elíptica es la de Loos al proponer una columna para un periódico basado en las columnas escritas. Gehry, homenajeando a Loos en otro concurso para el mismo periódico, propondrá un edificio convencional cuyo remate es un periódico plegado gigante, antecedente obvio de los binoculares monumentales propuestos para la agencia Chiat Day, solo que por esta operación retórica Fernando Diez clasifica este edificio dentro del grupo de **literalismo simbólico**.

Nosotros coincidimos en el rápido consumo del chiste visual inicial que proponen los negros binoculares como acceso a la agencia, y la sutil lectura ulterior de la capacidad que los publicistas tienen para ver más lejos y prever las lógicas sociales, pero dudamos que se agoten allí las lecturas metafóricas. De hecho, en algún seminario de posgrado hemos empleado 45 minutos en la descripción de las metáforas encadenadas emergentes de la contrastante combinación entre las fachadas que flanquean aquellos omnipresentes binoculares, en una operación de collage pop. Ello implicaría que, al menos para nosotros y nuestro ojo entrenado para ver... y seguir viendo, el calificativo de literal es inadecuado y, en algún sentido, gratuitamente ofensivo.

El equívoco concepto de **literalismo narrativo** nos molesta aún más. Para la semiótica contemporánea, tanto para Umberto Eco (1984) como para Algirdas Greimas (1994), la noción de narración implica la expresión de una transformación formal, con inicio, desarrollo y desenlace. En nuestra práctica arquitectónica hemos desarrollado fachadas narrativas en edificios urbanos donde la secuencia vertical de los balcones nos permitía relatar alegóricamente un movimiento transformador, proponiendo, por ejemplo, el tránsito del sosiego hacia la euforia, o el viaje de la ignorancia a la sabiduría, (en una escuela), modificando gradualmente la porosidad visual. Son ya clásicos los campanarios porteños que aluden a un proceso de espiritualización mediante el recurso de horadar el muro desde una base opaca a una cima transparente. Esa es la narración del tránsito de la mortal carne hacia el alma inmortal, operación retórica empleada desde hace siglos y sostenida por la presencia de un eje de transformación sobre el que se arma el relato visual. Caso muy distinto a la foto de un árbol inclinado por el viento tormentoso. En ese caso el árbol expresa

la tormenta, pero no la narra, si usamos el lenguaje con precisión.

Estos comentarios apuntan a señalar que no entendemos por narración las visiones propuestas por el grupo SITE para los supermercados Best. Los ladrillos acumulados en la base de una grieta, o el despegue aparente de una lámina monumental separándose de su soporte murario son indicios de acciones pasadas, pero no se manifiestan rigurosamente como narraciones. Para Marta Zatoryi estas inquietantes imágenes conseguidas con el sabio empleo de una técnica refinada dentro de las poéticas propias del arte pop proponían, luego de la indudable sorpresa inicial, un metamensaje sobre la cercanía de una catástrofe futura, lo que incitaba convenientemente a un estado de angustia que se calmaba, en parte, por el consumo desaforado. Si viene una guerra compremos tomates (o papel higiénico). Actitud deseable para una cadena de supermercados. Como es factible advertir en estos comentarios podemos admitir un relativo literalismo inicial que, en rigor, abre la puerta a otras lecturas ulteriores. No admitimos, en cambio, el empleo riguroso del concepto de narración.

Donde sí existe narración es en la operación explicativa de muchos arquitectos contemporáneos mediante una secuencia de dibujos que pretenden comunicar las lógicas inherentes a su propio diseño. Aquí coincidimos plenamente con Fernando Diez en que esta reciente moda de los arquitectos estelares en pretender poner en valor sus proyectos con el relato gráfico de las supuestas etapas sucesivas de las operaciones retóricas fundamentales para darle sentido a las obras, ha determinado una expectativa en los críticos de juzgar el ingenio y la creatividad de las obras por el ingenio y la creatividad demostrado en la elaboración de esas historias gráficas.

Evidentemente hay un natural divorcio entre el verdadero proceso de construcción de la obra y el relato metafórico de sus lógicas de configuración. Pero insistamos en señalar que el relato o narración de un proyecto no convierte ese proyecto en narrativo o literal.

Afortunadamente coincidimos plenamente con Fernando Diez (2019) en su alegato final, cuando reivindica la figura de Venturi. Parece pertinente cerrar esta etapa con sus palabras:

El literalismo figurativo es una suerte de demagogia formal que ayuda a que la obra se vuelva rápidamente popular, comprensible para todo el mundo. Una ambición opuesta a la que había profesado la arquitectura moderna del siglo XX, cuando la forma buscaba una cierta discreta complejidad, un cierto hermetismo en las proporciones, que sólo podía ser apreciado luego de una meditada observación. Así lo veía Colin Rowe, que consideraba típico de la arquitectura moderna practicar una suerte de elitismo. Nos encontramos ahora en el extremo opuesto en tanto hemos pasado demasiado rápido del elitismo abstracto al populismo figurativo, sin haber comprendido a qué se refería Robert Venturi en su famoso libro, cuando hablaba de la complejidad, la ambigüedad y la contradicción como virtudes de la arquitectura (p.15).

Conclusiones provisionarias. La necesidad de una arquitectura narrativa para pensar la condición humana

Hemos visto que en la naturaleza humana la dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco busca siempre un precario equilibrio, ya que a veces triunfa una tendencia sobre la otra, hasta que se revierte el proceso, en un vaivén nutritivo que aporta nuevos modos de pensar el mundo. Lo mismo inevitablemente sucede con las tendencias hacia la abstracción o la figuración. Presentes ambas desde el mismo origen del arte, y, por lo tanto, del ser en su saber hacerse, interesa ver cómo se suceden o coexisten estos modos de prefigurar las formas según los diversos impulsos culturales, atendiendo al hecho de que todo intento de pretender congelar alguna definición es relativamente vano, ya que el arte tiende a buscar la reconciliación armónica de los contrarios y, para ello, en cada concepto subyace el espíritu del concepto opuesto. Este enfoque se complementa, como hemos visto, con la anatomía propia de los relatos o narraciones alegóricas de los mitos que constituyen nuestras prácticas sociales y determinan los ritos y ceremonias que nos dan sentido. Prácticas, ritos y ceremonias cuyos mitos fundantes pueden y deben ser revisados y renovados poéticamente, mediante las formas arquitectónicas que los albergan y determinan, determinándose en ellos en un proceso simultáneo. Y es por ello que nosotros consideramos prioritario proponer el desarrollo de una arquitectura narrativa orientada a estimular el pensamiento sobre la condición humana, misión básica, por otra parte, del arte en todos los tiempos.

Renovar esta voluntad artística mediante la producción de narraciones arquitectónicas que tiendan a mejorar los ritos y ceremonias de las prácticas sociales mediante el estímulo de intensas experiencias estéticas, es situarnos con rigor en las acciones necesarias del siglo XXI. Poseemos para esta tarea nuestra teoría del proyecto poético que orienta la configuración de aquellas lógicas proyectuales poetizantes capaces de establecer procesos de metaforización rigurosos que determinen la intensa capacidad narrativa de las formas arquitectónicas del siglo XXI.



Figura 5. Metáfora Masculino/Femenino, Jorge Pokropek
Foto propia



Figura 6. Dialéctica de la curva y la recta, Jorge Pokropek
Foto propia

Esta teoría del proyecto poético, ya publicada e instrumentada, debe y puede enseñarse para colaborar decisivamente en un incremento de la calidad de los productos arquitectónicos y objetuales. Nuestro enfoque no pretende ser de uso exclusivo. Muy por el contrario, anhelamos que las nuevas generaciones empleen con sabiduría nuestros instrumentos conceptuales, y los desarrollen en proyectos superadores de las tendencias actuales. Aquí, evidentemente, no podemos extendernos en los variados detalles que determinan los rasgos fundamentales de una posible arquitectura narrativa compleja. Nos limitaremos, en-

tonces, a enunciar algunos de esos rasgos desde la construcción de conocimiento obtenida por el desarrollo de sucesivas investigaciones proyectuales. Diremos, en síntesis, que la arquitectura narrativa posee una espacialidad protagonizada por lógicas de recorrido que configuran promenades alegóricas, esto implica que a lo largo de una trayectoria espacio temporal existe una configuración espacial sujeta a los principios de una transformación formal para estimular la lectura o interpretación de cadenas armónicas de significados simbólico-metafóricos enhebrados para estimular la lectura de relatos concomitantes o coherentes con las prácticas sociales que en esa forma arquitectónica puedan desarrollarse. Es obvio que una escuela puede y debe resolverse sobre la narración del tránsito desde la ignorancia hacia la sabiduría, que equivale al viaje entre la represión y la libertad, metáforas que también aluden al crecimiento espiritual humano básico y, por ende, al ciclo existencial, pudiendo, oportunamente, metaforizar juntas las estaciones climáticas con las etapas humanas, sucediéndose así los binomios niñez/primavera, juventud/verano, madurez/otoño y vejez/invierno.

Este ciclo existencial, si además posee una configuración circular y plantea un eterno retorno periódico, también admite la compleja expresión del mito de Sísifo, representante por antonomasia de la resignada condición humana. Solo que para favorecer la interpretación del sucesivo ascenso y descenso de Sísifo sobre su mítica montaña será menester, por ejemplo, proponer una envolvente protagonizada por escalinatas en transformación, tal cual puede verse en algunos ejemplos.

Evidentemente las lógicas de transformación narrativa son globales. Se ocupan tanto de las espacialidades interiores como de sus envolventes o configurantes. Y aclaremos ya que la configuración de las alegorías necesita frecuentemente el concurso simultáneo de signos filogenéticos y ontogenéticos, lo que implica que las tendencias hacia la abstracción y hacia la figuración tienden a fundirse en una armónica comunión. De allí la pertinencia de esta propuesta en la conclusión del presente ensayo.

Sólo resta insistir en que la producción intencionada de arquitecturas narrativas, ya existentes en el mundo desde su principio, pero recientemente explicitadas desde una teoría que las explica rigurosamente, permitirá reubicar a la arquitectura en su profundo rol como estímulo de experiencias estéticas para pensar la condición humana. Y es asimismo evidente que su correcta instrumentación proyectual impide o dificulta caer en el kitsch, o en el mero mensaje literal. Gracias.

Referencias

- Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual*. Eudeba.
- Arnheim, R. (2001). *La forma visual de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.
- Bianchi Bandinelli, R. (1965). *Organicidad y abstracción*. Eudeba.
- Bonta, J. P. (1977). *Sistemas de significación en arquitectura*. Editorial Gustavo Gili.
- 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
- Cravino, A., & Pokropek, J. (2024). *Arquitectura poética. Principios y fines. Una teoría del proyecto poético*. Nobuko.
- de Prada, M. (2008). *Arte y composición. El problema de la forma en el arte y la arquitectura*. Nobuko.
- de Prada, M. (2009a). *Arte y naturaleza. El sentido de la irregularidad en el arte y la arquitectura*. Nobuko.
- de Prada, M. (2009b). *Arte y vacío. Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Nobuko.
- de Prada, M. (2012). *Arte, arquitectura y mimesis*. Nobuko.
- Diez, F. (2019). El nuevo literalismo. *Summa+*, (171), 8–15.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen.
- Eco, U. (1986). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Editorial Lumen. (Obra original publicada en italiano en 1968).
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Planeta Agostini.
- Eco, U. (2005). *La definición del arte*. Destino.
- Eisenman, P. (1987). Architecture and the problem of rhetorical figure. *A+U*, julio, 17–22.
- Eisenman, P. (1994). El fin de lo clásico, el fin del comienzo, el fin del fin. En P. Hereu, J. Montaner, & J. Oliveras (Eds.), *Textos de arquitectura de la modernidad* (pp. 463–478). Nerea. (Traducido de “The End of the Classical: The End of the Beginning, the End of the End”. *Perspecta*, 21, 154–173, 1984).
- Greimas, A.; Fontanille, J. (1994). *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. Siglo XXI editores
- Guerri, C. (2012). *El lenguaje gráfico TDE: Más allá de la perspectiva*. Eudeba
- Heidegger, M. (1993). *El ser y el tiempo*. Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral.
- Jencks, Ch. (1977). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Editorial Gustavo Gili.
- Museum of Modern Art (MoMA). (2025). Composition VIII (The Cow), de Theo van Doesburg (1918) [Página web]. <https://www.moma.org/artists/6076-theo-vandoesburg>
- Nietzsche, F. (2014). *El nacimiento de la tragedia*. Gredos.
- Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura*. Editorial Blume.
- Pokropek, J. (2022). Comentarios sobre una teoría del proyecto poético. *PENSUM*, 8(9), 20–36. <https://doi.org/10.59047/2469.0724.v8.n9.39310>
- Pokropek, J. (2023a). La noción de ornamento en el proyecto poético actual. La transmutación del Art Decó en los lenguajes contemporáneos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (192), 175–197. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi192>
- Pokropek, J. (2023b). Las metatipologías espaciales y sus lógicas proyectuales poéticas particulares. *Anales de Investigación en Arquitectura*, 13(2). <https://doi.org/10.18861/an.2023.13.2>
- Pokropek, J. (2025/2026). La poetización arquitectónica mediante tecnologías y materiales constructivos. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (268), 73–104. <https://doi.org/10.18682/cdc.vi268>
- Propp, V. (2008). *Morfología de los cuentos*. Akal

- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad / Editorial Trotta.
- Rossi, A. (2000). *La arquitectura de la ciudad*. Gustavo Gili.
- Sabato, E. (1953). La masculinización y crisis. En *Heterodoxia*. Emecé
- Silvetti, J. (2004). Las musas no se divierten. Pandemonium en la Casa de la Arquitectura. Conferencia en Harvard Graduate School of Design. *Summa+*, (66), 86–95.
- Tschumi B. (2012). *Architecture Concepts: Red is Not a Color*, Rizzoli/Random House
- Venturi, R. (1999). *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili
- Worringer, W. (2015). *Abstracción y naturaleza*. Fondo de Cultura Económica

Abstract: The text highlights the need to reflect on the concepts of **abstraction** and **figuration** in relation to architecture and art. After reviewing various publications, it becomes evident that these terms carry multiple interpretations and provoke strong acceptance or rejection depending on the design strategies adopted. Furthermore, other categories such as **regular/irregular**, **organic/artificial**, **literal/metaphorical**, or **expressionism/rationality** intertwine with the main concepts, increasing uncertainty. Faced with this confusion, the authors propose to rigorously define each term in order to build a solid framework that allows for the evaluation of contemporary production and its logics of legitimization. The ultimate goal is to develop a **project theory** that guides a renewing and poetic praxis, capable of improving quality of life through an effective, aesthetic built environment that conveys human values.

Keywords: abstraction – figuration – literalism – mimesis – kitsch – narrative architecture

Resumo: O texto levanta a necessidade de refletir sobre os conceitos de abstração e figuração em relação à arquitetura e à arte. Ao revisar diversas publicações, percebe-se que esses termos possuem múltiplas interpretações e geram adesões ou rejeições intensas conforme as estratégias projetuais adotadas. Além disso, outras categorias como regular/irregular, orgânico/artificial, literal/metafórico ou expressionismo/racionalidade se entrelaçam com os conceitos principais, aumentando a incerteza. Diante dessa confusão, propõe-se definir rigorosamente cada termo para construir uma abordagem sólida que permita avaliar a produção contemporânea e suas lógicas de legitimação. O objetivo é desenvolver uma teoria do projeto que oriente uma práxis renovadora e poética, capaz de melhorar a qualidade de vida por meio de um ambiente construído eficaz, estético e portador de valores humanos.

Palavras-chave: abstração – figuração – literalismo – mimesis – kitsch – arquitetura narrativa

Jorge Pokropek: Doctor en Arquitectura, FADU-UBA; especialista y magister en Lógica y Técnica de la Forma, FADU-UBA; cursó la Maestría en Diseño Arquitectónico y Urbano, FADU-UBA; realizó un Postgrado de Planificación Urbana y Territorial e Investigación en pueblos en vías de desarrollo; participante de los Talleres Poiesis entre 1992 y 1997; arquitecto y artista visual. Profesor regular de la FADU-UBA, y de posgrados de la UNLP, de la Universidad de Palermo y de la UMSA de Bolivia. Profesor invitado de universidades de México, Colombia, Perú, Bolivia, Ecuador y Uruguay. Publicaciones recientes en: <https://www.researchgate.net/scientific-contributions/Jorge-Pokropek-2183851593>
Titular del estudio de Arquitectura: Jorge Pokropek y Asociados <https://www.instagram.com/pokropek.arq/>