

Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales

Jorge Pokropek *

Resumen: Las prácticas sociales que dan sentido e identidad a nuestro existir cotidiano exigen para su eficaz desempeño la configuración de espacialidades o ambientaciones estéticamente intencionadas que tiendan a plenificar la experiencia humana al expresar lógicas de coherencia entre las diversas formas objetuales necesarias para dichas prácticas y los entornos donde deben ubicarse. Este escrito pretende establecer criterios que permitan vincular armónicamente las diversas formas entre sí y dentro de las configuraciones espaciales arquetípicas que habitamos. Aquí, de un modo breve, reunimos diversos saberes para orientar estrategias proyectuales.

Palabras clave: espacialidades - configuraciones armónicas - configuraciones espaciales típicas - lógicas de coherencia - categorías estructurales - categorías texturales.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 28-29]

(*) Arquitecto, UM. Especialista en Lógica y Técnica de la Forma, FADU-UBA. Magíster en Lógica y Técnica de la Forma, FADU-UBA. Doctorando, FADU-UBA. Profesor adjunto regular de Morfología General, Morfología 1 y Morfología 2, FADU-UBA. Profesor Adjunto a cargo de Morfología 2, Universidad Nacional de Moreno. Profesor del Doctorado de Diseño, Universidad de Palermo.

1. Fundamentación del enfoque

En su obra *Diez edificios canónicos*, Peter Eisenman (2008) afirma que:

La idea de lo canónico da cuenta de mi interés por leer la arquitectura y también explica la inclusión de cada uno de los edificios de este libro, muestra el papel que desempeña cada uno de ellos en la definición del particular momento histórico actual en la arquitectura. () Más específicamente, el término “canónico” comienza a definir la historia de la arquitectura como un asalto continuo e incesante a aquello que se creía que eran las persistencias de la arquitectura: sujeto y objeto, figura y fondo, sólido y vacío y las relaciones de la parte con el todo.

El concepto de canon le permite, entonces, a Eisenman realizar una particular selección de obras, en su caso, arquitectónicas, que puedan ser tomadas como referencia para dar cuenta de los momentos de transformación crítica en la historia de la cultura, al reinterpretar y renovar los anteriores cánones por otros emergentes de aquellos.

A comienzos del siglo veinte, la visión de Heinrich Wölfflin (1952), –en algunos aspectos ya superada– permitió construir una teoría estética que entendía a la obra de arte y a la arquitectura dentro de sistemas morfológicos con leyes autónomas, para lo cual se establecen cinco grandes categorías formales (lo lineal y lo pictórico; desarrollo en superficie y en profundidad; forma abierta y cerrada; multiplicidad y unidad; claridad absoluta y claridad relativa), planteo que recibe la obvia influencia del escultor Adolf von Hildebrand (1989) quien ya había propuesto categorías polares (visión cercana/visión lejana; táctil/óptica; forma real/ forma aparente) para analizar los problemas formales (Montaner, 1999). Von Hildebrand, a su vez había sido estimulado por Konrad Fiedler, teórico de arte de base kantiana. Recordemos que la noción de categoría tiene su origen en la filosofía. En ontología investigar las categorías de una entidad permite reconocerlas, diferenciarlas y clasificarlas. Aristóteles concibe las categorías como reflejo de las propiedades generales de los fenómenos objetivos. Emanuel Kant argumentó que las categorías son parte de nuestra propia estructura mental y consisten en un conjunto de conceptos *a priori* a través de los cuales interpretamos el mundo que nos rodea¹.

Charles Peirce elabora su propia tabla de categorías, distinta de la aristotélica y la kantiana, aunque inspirada en una parte de esta última. Sólo admite tres categorías para describir las lógicas de operación del signo, las de primeridad, segundidad y terceridad. Según Peirce están relacionadas con las categorías kantianas de posibilidad, actualidad y necesidad, aunque también parecen concordar con las aristotélicas de cualidad, modalidad y relación. Claudio Güerri (2014) ha desarrollado un importante aporte a los modos de pensar el diseño a partir, precisamente, de la lectura crítica del pensamiento pierciano.

En la misma época de Wölfflin se establecen las leyes o principios de la Gestalt que también pueden formularse como pares opuestos que definen la forma: Cerrada/abierta; única/plural; simple/compuesta. En este sentido Dondis (1992, p. 131) establece sus técnicas de comunicación visual (equilibrio/inestabilidad; simetría/asimetría; regularidad, irregularidad; etc.). Parecido planteo hace Arnheim respecto a la obra de arte (Arnheim, 1997) y la arquitectura (Arnheim, 2001).

En la actualidad, los estudios sobre Semiótica narrativa (Chuk, 2005) (Pokropek, 2015) desde las plataformas conceptuales brindadas por Greimas se sostienen precisamente en la idea de transformación entre un polo semántico y su opuesto como estructura básica de todo relato. Asimismo son varias las Teorías estéticas que plantean la necesidad de una tensión dialéctica entre opuestos categóricos de mención simultánea en el objeto de análisis (Zátonyi, 1990) (Zátonyi, 1993).

Sostiene Thomas Kuhn (1990, p. 191) que “aunque el mundo no cambie con un cambio de paradigma, el científico después trabaja en un mundo diferente” porque las taxonomías que utilizan para dar cuenta de los hechos han sido cambiadas después de una revolución. Nelson Goodman (1990) señala que no conocemos el mundo sino las “versiones” que fabricamos de él. Existe un mundo fuera de nosotros, pero no es el que conocemos. Conocer es una construcción en la que participamos de forma activa, a través de procesos de

composición, descomposición, ponderación, ordenación, supresión, complementación y deformación. Cada aproximación consistiría, entonces, en una versión de mundo.

Las categorías taxonómicas dependen de marcos conceptuales y por medio de estos esquemas clasificatorios que establecemos, podemos reconocer similitudes y diferencias entre los objetos.

Toda construcción de conocimiento sobre una organización implica establecer una clasificación de sus partes y una explicación sobre los principios que rigen el rol, tamaño, proporción y ubicación de cada una. Esta metodología de análisis no sólo es vigente sino insoslayable.

2. Marco teórico

2.1. Las categorías estructurales

Podemos afirmar entonces que el primer gesto para iniciar un proceso de diseño coincide con el primer gesto para interpretar una forma existente sujeta a análisis. Este gesto consistiría en tratar de establecer o intuir la razón de ser o el principio de acción de la forma configurado como una estructura abstracta sintetizada en la noción de “esencia formal”. Esta “esencia formal global” consistía a su vez en un selecto conjunto de esencias formales conceptualizables como pares polares protagónicos estructurales.

Recordemos que cuando hablamos de estructura nos referimos a una matriz inmaterial que organiza las formas, conceptualizable también como ley rectora que establece la coherencia armónica o ligazón entre las partes de un sistema (Ras, 2006) (Pokropek y otros, 1991).

Esta estructura abstracta o matriz posee una “geometría”, una lógica que reúne y separa un conjunto de líneas, puntos y áreas desde una intención configurativa. Para describirla Ras propone siete categorías formales, es decir catorce polos categóricos. Considera que el primer paso es establecer si el principio de orden que la rige es más o menos evidente y fuerte, o, si por el contrario, se halla oculto siendo muy débil. Hablaríamos entonces de estructuras definidas u ordenadas, opuestas a estructuras indefinidas o aleatorias.

Superada esta primera conceptualización podemos enumerar sus características sobresalientes especificando en qué grado son limitadas o ilimitadas, focalizadas o difusas, unitarias o múltiples, estáticas o dinámicas, quietas o móviles, rígidas o elásticas, sólidas o articuladas.

Importa sí recordar que la forma arquitectónica, por sus características, posee al menos dos tipos básicos de estructura abstracta o principio de acción interdependientes: el que define la lógica de su configuración envolvente o exterior, lo que suele llamarse “volumetría”, y el que define la lógica de organización de su espacialidad o espacialidades “envueltas” o interiores, siendo estas últimas objeto de nuestro análisis.

Ambas estructuras pueden y deberían analizarse o prefigurarse por separado ya que aún siendo relativamente interdependientes constituyen fenómenos perceptuales distintos y el campo de consideración o recorte conceptual que cada uno propone tiende a ser autónomo y a veces hasta opuesto.

De hecho es posible imaginar un tipo de espacialidad envuelta cuyas características formales puedan diferir completamente de aquellas que rigen la configuración envolvente. Estas categorías formales específicamente empleadas para describir los rasgos de cualquier estructura se combinan con aquellas destinadas a explicitar las características de las diversas concreciones materiales.

Por otra parte, la gran mayoría de las formas objetuales pueden ser analizadas sólo desde su configuración exterior o volumetría.

2.2. Las categorías texturales

Recordemos, también, que las estructuras pueden ser explícitas o implícitas según la materialidad o inmaterialidad de las entidades que la forman. Para su percepción sensible requieren de una materialidad visible que expresa ciertas características formales. Esta expresión de la materialidad sensiblemente percible recibe el nombre de textura o mostración superficial. Ras dice que se puede definir la textura como la modalidad según la cual se pone de manifiesto la superficie o volumen de un objeto, “in abstracto” de él.

Ras también propone un listado de categorías formales texturales cuyo empleo frecuente permite establecer patrones en las relaciones forma-conducta, forma-emoción.

Los pares categóricos texturales más empleados en el análisis de las espacialidades arquitectónicas así como en su configuración intencionada son: homogéneo-heterogéneo, denso-diáfano, transparente-opaco, esquemático-farragoso, céldico-ambiental, luminoso-osuro, brillante-mate, permeable-impermeable.

Señalemos que los listados posibles de características texturales o estructurales pueden extenderse según la conveniencia del diseñador, quien podrá hacer uso protagónico de categorías formales aquí no enumeradas.

2.3. Las cadenas armónicas

Aquí llamamos “cadena armónica formal” a aquel conjunto de nociones polares enfáticamente presentes en la definición de una organización formal tendientes a incrementar su coherencia interna debido a que por su presencia simultánea se produce el refuerzo mutuo de las características seleccionadas. Es obvio que al reforzarse mutuamente las características protagónicas que sostienen la idea o principio de acción enunciado como argumento formal, este se vuelve más definido o inteligible.

Este incremento en el nivel de definición de un sistema formal debido a una mayor coherencia entre sus pares opositivos caracterizantes, contribuye obviamente al incremento en el nivel de “autorreferencialidad”, requisito ineludible en la autonomía del mensaje estético. Ya dijimos que cuando un significante, merced a su organización formal, llama la atención sobre sí mismo, sobre cómo está configurado, volviéndose autorreferencial, puede vehicular mejor el conjunto de significados estructurados como metáforas que constituyen su mensaje estético.

La configuración pregnante o eficaz de cadenas armónicas formales exige una selección cuidadosa de aquellos pares categóricos caracterizantes texturales que mejor exalten las propiedades o atributos de los pares categóricos estructurales organizados en función de estimular la interpretación intensa del conjunto de metáforas o significados que intencionen la forma arquitectónica.

Es en este sentido que las cadenas armónicas formales tienden a organizarse en coherencia con el estímulo de significaciones o lecturas de origen filogenético. Recordemos brevemente que el fruidor tiende a producir sus interpretaciones o lecturas sobre la forma desde su condición de animal domesticado culturalmente. Es por ello que su proceso interpretativo es la consecuencia de la acción interdependiente entre signos decodificables desde su origen animal o filogenético y signos decodificables desde su origen cultural u ontogenético.

Es por ello que también hablamos de lecturas propias o intrínsecas a la forma y de lecturas “adscriptas” convencionalmente a aquellas.

Sabemos que todas las lecturas de origen filogenético tienden a enmascarse con las ontogenéticas o culturales, sin desaparecer sino fundiéndose en ellas, razón que nos conduce a tratar de evitar relaciones aberrante entre ambos grupos de signos buscando su armonización en función de intensificar la experiencia estética.

Las lecturas de origen filogenético, es decir aquellas originadas en la interpretación de significados intrínsecos o propios de la forma, de carácter universal por asentarse en la condición animal común a todos los seres humanos, tienden a estimular en el fruidor una experiencia global donde a cada uno de sus sentidos le corresponde una interpretación específica, armónicamente coherente entre sí. A este fenómeno o proceso interpretativo, vastamente estudiado por los teóricos de la Gestalt como Koffka (1973), se lo denomina “proceso de transformaciones propioceptivas”. Recordemos que dicho proceso interpretativo estipula que el cerebro humano tiende a asignarle a cada estímulo visual una cadena armónica perceptual de asociaciones táctiles, gustativas, olfativas y hápticas.

Sven Hesselgren (1973) ejemplificaba con la asociación sonora, fónica, entre los sonidos *Malumma* y TAKETÉ, dos formas gráficas de configuración conceptualmente opuesta; una redondeada, mórbida, turgente y femenina, probablemente dulce, blanda y amable, de colores pastel, contra otras de líneas rectas cortadas en diversos ángulos, con vértices puntiagudos, filosa, agresiva, masculina, ácida o salada, concebible en colores brillantes y saturados. Los sujetos sometidos a experimentación siempre asociaban (y siguen asociando...) las mismas nociones opuestas categóricas organizadas en cadenas armónicas perceptuales, a cada configuración formal.

En nuestra práctica docente son muchos los ejemplos similares que podemos mencionar pero no es este el momento apropiado para ello ya que lo que aquí se dice no requiere tampoco mayores explicaciones pues es por todos conocido.

Sin embargo parecía necesario recordar la profunda relación entre las cadenas armónicas formales y las cadenas armónicas perceptuales interpretativas a fin de explicitar la necesidad de esforzarse en establecer en la praxis proyectual las correspondencias armónicas entre ellas, necesarias para el incremento de coherencia interna.

Por ahora simplemente mencionamos como ejemplo la posibilidad de que a una organización formal conceptualizable como una espacialidad protagonizada por figuras recin-

tuales o configurados huecos o vacíos, puede convenirle estructurarse como focalizada, ya que cada figura recintual tiene un foco en sí y la focalización del sistema podría reforzar esa percepción. Asimismo a esta estructura de recintos focalizados tal vez le convenga ser limitada, múltiple y estática. Si también es homogénea será coherente que sea además esquemática y cédica, así como diáfana y luminosa.

Por oposición, otra espacialidad fuerte, protagonizada por figuras volumétricas o plásticas entre las cuales el fruidor ambulará, será probablemente más coherente si su estructura organiza la ubicación de las diversas entidades sin establecer un foco o centro, prefiriendo entonces una dispersión difusa que, además, estimule la idea de infinitud, para lo cual debe proponer un recorte arbitrario tendiendo a emplear la noción de “sistema ilimitado”. Dado que pretendemos que el fruidor ambule entre volúmenes sin sentirse dentro de figuras recintuales, estos volúmenes deberían ser muy pregnantes visualmente, por ende tal vez convenga que sean heterogéneos entre sí, lo cual contribuirá también a que el sistema se perciba dinámico. La textura de los volúmenes podría ser farragosa con lo cual la espacialidad tendería a ser ambital.

Este mismo análisis puede ser aplicado del mismo modo a formas objetuales.

3. Los tipos configurativos espaciales básicos y las respuestas conducto-emocionales que promueven

Intentaremos aquí un apretado resumen sobre la manera de estimular conductas y emociones mediante las lógicas proyectuales específicas que rigen los diversos tipos espaciales. Recordemos, entonces, que nosotros conceptualizamos, desde un enfoque fenomenológico, cuatro tipos configurativos básicos, resultantes de la oposición categórica entre dos de ellos y los matices diferenciales entre los restantes ubicados como espacialidades de transición.

Revisemos brevemente los tipos espaciales básicos. Las espacialidades más habituales son aquellas protagonizadas por la organización de recintos o habitaciones tendientes a estimular en el usuario conductas de permanencia o quietud merced a la estabilidad propuesta por un sistema configurante donde los espacios configurados son entidades estáticas. Por cierto, dentro de este tipo configurativo espacial básico sostenido por “lugares” o “recintos” consistentes en “huecos configurados”, existen “ambulatorios”, lugares que por sus lógicas de proporción estimulan el desplazamiento del usuario y sirven como “conectores” entre sitios de llegada y permanencia. Este estímulo de movimiento dentro de un “recinto alargado” no debe confundirse con la experiencia espacial dinámica que estimulan las organizaciones formales protagonizadas por la presencia de aparentes volúmenes macizos distribuidos intencionadamente para evitar la configuración de recintos o habitaciones, proponiendo, en cambio, como espacio habitable al residuo intersticial entre los macizos mencionados. Este tipo configurativo espacial académicamente conocido como “Sostén de figuras plásticas”, se opone conceptualmente al anterior “sostén de figuras recintuales” (Ras, 1986) (Ras, 2006) (Pokropek, 2012) por estimular en el usuario el deseo por movimientos exploratorios del sistema contrarrestados por momentáneas detenciones en la proximidad inmediata de algún volumen que actúa como “campo gravitatorio” propo-

niendo un débil remanso espacial que a modo de frágil refugio sólo refuerza por contraste la sensación de fluidez espacial que domina al sistema y tiende a enfatizarse cuando éste incrementa su nivel de ilimitación y heterogeneidad.

La categórica oposición configurativa entre los sistemas protagonizados por recintos o lugares estáticos definidos y los sistemas donde un dinámico espacio intersticial actúa como fondo de protagónicas figuras volumétricas determina inexorablemente un territorio de transformaciones formales cuyas lógicas configurativas lejos de ser confusas o indefinidas son perfectamente conceptualizables, como sucede con la noción de gris en el gradiente entre blanco y negro.

Hemos mencionado que estas espacialidades de transición son básicamente dos merced a ciertos matices diferenciales entre sus lógicas configurativas o “poéticas particulares”. Las denominadas “Partición de un Continuo” proponen la percepción de un espacio paradójico donde la sistemática fragmentación y negación de la vocación recintual latente entre las entidades laminares que protagonizan el sistema, da lugar a la experiencia de un fluido continuo de fragmentos enhebrados, muy distinto al episódico suceder de recintos encadenados o a la continuidad intersticial manifiesta entre volúmenes. Al mencionar este particular “tipo configurativo espacial básico”, no podemos evitar señalar que dicha organización espacial fue la preferida por las exploraciones proyectuales de los maestros del Movimiento Moderno, constituyéndose así en el concepto espacial del “espacio moderno” que los críticos e historiadores han cristalizado.

Señalemos ahora que así como las diferencias entre blanco y el negro son obvias, esto no sucede entre un gris neutro y un gris pixelado...

La “Fusión de Continuo”, nuestro cuarto “tipo configurativo espacial básico” también estimula en el usuario la experiencia de continuidad y fluidez espacial pero, a diferencia del devenir entre volúmenes o placas, aquí se exagera la sensación de estar disueltos en el vacío intersticial aglutinante que une y separa al conjunto de las entidades tangibles que, en ocasiones, también pueden consistir en una única entidad plegada sobre sí misma múltiples veces, como lo que sucede en el Puerto de Yokohama de Zaha Hadid o Rem Koolhaas.

Nuestro enfoque fenomenológico nos lleva a decir que, en principio, el lenguaje hablado tiende a traducir las diferentes experiencias espaciales con bastante rigor y precisión. Como individuos decimos sentirnos “dentro” de un recinto, tal vez ambulamos “entre” figuras volumétricas cuando no estamos “en” un bosque (fusión de continuo) o “en” un territorio fragmentado (partición de un continuo).

Hasta aquí intentamos resumir las diferentes lógicas inherentes a cada tipo configurativo espacial básico, así como reseñar las conductas humanas elementales que tienden a estimular por ancestrales adecuaciones del ser al medio.

Es obvio que estos saberes son de gran utilidad para todos los profesionales responsables de configurar el entorno humano, ya sean arquitectos, diseñadores de interior o industriales, ya que cada tipo configurativo espacial básico, al expresar su lógica de coherencia interna, propone su plenificación mediante la colaboración coherente del resto de las formas objetuales que en él se incluyan, desde el equipamiento, los muebles y demás accesorios. Recordemos que el nivel de coherencia sintáctica entre las partes de una organización favorece el proceso de metaforización que desoculta el aspecto poético subyacente en el

principio de acción de dicha organización, determinando así la intensidad de la experiencia estética estimulable en el usuario.

Conviene ahora señalar que si la intensidad de la experiencia estética que las organizaciones formales estimulan en los usuarios depende no sólo de la coherencia sintáctica entre las partes de las mismas si no también y fundamentalmente de la coherencia de las interpretaciones y emociones que esas organizaciones promueven en relación con las prácticas sociales a las que sirven, será menester ineludible revisar los modos en que dichas interpretaciones y emociones puedan controlarse y diseñarse.

El consciente diseño de interiores orientado a estimular conductas y emociones coherentes con las prácticas sociales que determinan la lógica inherente de cada ambientación tiende a ofrecer dos configuraciones básicas y opuestas en función de la tensión dialéctica entre las sensaciones humanas elementales de euforia o sosiego. Emociones básicas y opuestas como la alegría y la tristeza, así como estados anímicos intermedios como la melancolía y el ensimismamiento, suelen ubicarse en relación con los estados de euforia y sosiego.

En la experiencia común de artistas plásticos y diseñadores existe consenso en atribuir el estímulo específico de estos estados, así como su representación simbólica, a la percepción de organizaciones formales que tienden a metaforizar por mimesis las diversas circunstancias inherentes a cada estado. Ya hemos mencionado como se forman las cadenas armónicas de sentido merced al fenómeno de las transformaciones propioceptivas ejemplificadas por Malumma y Taketé.

Profundicemos ahora en algunas de las razones tradicionalmente esgrimidas para explicar la lógica inherente entre formas y emociones a fin de alumbrar procesos de diseño.

Es obvio para todos que a la noción de alegría se le atribuyen espacios luminosos configurados por heterogéneas superficies dispuestas en dinámicas posiciones para proponer ubicaciones aparentemente espontáneas de mobiliarios y objetos cuyas texturas fuertes y colores saturados compiten por excitar la mirada y el tacto. Si en esta organización formal se exagera el empleo de diagonales y curvas se exagera también el estímulo de movimiento aludiendo así a la energía vital de seres saludables en crecimiento y transformación. El erotismo, entendido como pulsión vital por oposición a Tánatos, la muerte, encuentra en curvas y diagonales su configuración frecuente y coherente. Lo dicho se explica simplemente si recordamos nuestra condición de animales ópticos y depredadores. Como animales ópticos que dependemos de la visión para comer y no ser comidos, necesitamos además libertad de movimiento para atacar o buscar refugio; nos resultan gratos los espacios abiertos y muy luminosos, donde las texturas y los colores pueden apreciarse diáfananamente dificultando el ocultamiento de nuestros depredadores. La oscuridad, en cambio, tiende a producirnos temor al no poder controlar las amenazas imaginarias o reales sugeridas por las tinieblas, donde toda silueta indefinida es ominosa boca. La crepuscular penumbra que anuncia el fin del día y mimetiza la muerte próxima es natural camino hacia tristezas y melancolías, pero también hacia el sosiego del refugio controlado por un “focalizado fuego” que convoca íntimas reuniones en su borde circular.

Observemos que los estados de euforia se presentan tanto en el espacio luminoso que el cazador diurno necesita para obtener su presa, como en la oscuridad donde el cazador se convierte en presa. La penumbra, en cambio, tiende a estimular un sosegado ensimismamiento propicio a elaboraciones intelectuales alejadas de acciones físicas intensas. Obtenida y con-

sumida la presa el cazador necesita digerirla en un refugio seguro donde abandonarse al cansancio impuesto por su lucha constante contra la fuerza de la gravedad. No es extraño entonces que las organizaciones formales protagonizadas por líneas horizontales rectas o suavemente onduladas estimulen actitudes sosegadas... Dormimos acostados, no parados. Observemos ahora que los espacios luminosos que estimulan una eufórica alegría pueden, según su diseño específico, conducir este estado anímico a dos experiencias mentales conceptualmente opuestas. Ya vimos que con diagonales y curvas, fuertes texturas y colores saturados podemos diseñar una espacialidad farragosa propicia para la satisfacción y estímulo de placeres hedónicos, sensoriales, vinculados al goce del cuerpo, al baile, a la fiesta, a la libertad y a la espontánea y desinhibida juventud. Todas estas nociones tienden a confluír en la eufórica alegría hedónica.

Los humanos experimentamos, asimismo, eufóricas alegrías espiritualizadas, donde el placer del cuerpo parece concentrarse ahora en una pura experiencia mental donde nos sentimos elevados o arrastrados a un estado de comunión cósmica, disolviéndonos en el todo. Construir la espacialidad propicia para estimular este tipo de experiencia fue el objetivo alcanzado por la verticalidad de algunas catedrales góticas.

La naturaleza también ofrece espacialidades parecidas al darnos bosques de casuarinas. Observemos que la experiencia de “lo sublime” según una vasta bibliografía consiste, precisamente, en una experiencia mental donde aquello que vemos nos impone una conmoción emocional al mezclar intensamente alegría y terror en un estado de tensión que tiende a rigidizar el cuerpo al inundarlo de adrenalina durante un tiempo relativamente breve por insoportable.

Esta situación de “apabullamiento” suele asociarse a la percepción de entornos o formas de tamaños y proporciones inhabituales, descomunales o fuera de lo común por su negación de la escala humana. En diseño de interiores esta situación sólo podría darse en espacialidades enormes destinadas a prácticas sociales que reúnan multitudes.

La euforia y el sosiego son los opuestos extremos de nuestros estados anímicos y entender como configurar espacialidades propicias para estimular cada una, nos habilita para resolver la apropiada configuración de las espacialidades neutras o intermedias, ya que la mayoría de nuestras prácticas sociales no exigen ni necesitan exacerbar los estados anímicos extremos. Por el contrario, la noción de armonía se sostiene en la mención simultánea y coherente de extremos categóricos, entendiéndola como tensión dialéctica.

Este breve repaso por las nociones básicas necesarias para la configuración de ambientaciones óptimas para la vida humana no puede concluir sin que insistamos en la importancia de entender que nuestra tarea no sólo se dirige a posibilitar la satisfacción de necesidades utilitarias o prosaicas sino que, fundamentalmente, busca incrementar aquella dimensión poética que nos hace humanos mediante configuraciones que reinterpreten y renueven el mundo que habitamos, haciéndolo más inclusivo, bello y solidario.

Notas

1. Las categorías de Aristóteles son diez: substancia, cantidad, cualidad, relación, acción, pasión, cuándo, dónde, situación y hábito; las de Kant son doce: unidad, pluralidad, totali-

dad, realidad, negación, limitación, substancia, causalidad, acción mutua, posibilidad-imposibilidad, actualidad o existencia-no actualidad o no existencia, necesidad-contingencia

Bibliografía

- Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Arnheim, R. (2001). *La forma visual de la arquitectura*. Barcelona: editorial Gustavo Gili.
- Céspedes, R. y otros (2011). “El diseño de Interiores en la historia” en *Cuadernos* N° 37 del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Buenos Aires: DyC-UP, septiembre de 2011. En: fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/320_libro.pdf
- Chuk, B. (2005). *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: Nobuko.
- Dondis, D. A. (1992). *La sintaxis de la imagen. Introducción al Alfabeto visual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Eisenman, P. (2008). *Diez edificios canónicos 1950-2000*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Goodman, N. (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Guerrero, C. y Acebal, M., comps. (2014). *Nonágono Semiótico. Un modelo operativo para la investigación cualitativa*. Buenos Aires: Eudeba.
- Hesselgren, S. (1973). *El Lenguaje de la Arquitectura*. Buenos Aires: Eudeba.
- Kuhn, T. S. (1990). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.
- Koffka, K. (1973). *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós.
- Montaner, J. M. (1999). *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Pokropek, J.; Cravino, A. y Lowus, A. (1991). “Comentarios sobre Diseño”, Morón, mimeo.
- Pokropek, J. (2015). *La Espacialidad arquitectónica*. Buenos Aires: Nobuko.
- Ras, H. F. (1986). *Ensayos sobre Morfología, Conducta y Estética*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Ras, H. F. (2006). *Las Expresiones de la Arquitectura*. Buenos Aires: Ed. Praia.
- von Hildebrand, A. (1989). *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Wolfflin, E. (1952). *Conceptos fundamentales de la Historia de Arte*. Madrid: Espasa Calpe.
- Zatonyi, M. (1990). *Una estética del arte y el diseño de imagen y sonido*. Buenos Aires: Editorial Librería técnica CP67.
- Zatonyi, M. (1993). *Diseño, Análisis y Teoría*. Buenos Aires: Librería CP67- Universidad de Palermo.

Abstract: The social practices that give meaning and identity to our daily existence demand for their effective performance the configuration of aesthetically intentional spaces or environments that tend to fulfill the human experience by expressing coherence logics between the various object forms necessary for such practices and the environments where they must be located. This paper aims to establish criteria that allow harmonically linking the various forms with each other and within the archetypal spatial configurations that we inhabit. Here, in a brief way, we gather diverse knowledge to guide project strategies.

Keywords: spatialities - harmonic configurations - typical spatial configurations - logic of coherence - structural categories - textural categories.

Resumo: As práticas sociais que dão significado e identidade à nossa existência cotidiana exigem, para o seu desempenho efetivo, a configuração de espacialidades ou ambientes esteticamente intencionais que tendem a preencher a experiência humana expressando lógicas de coerência entre as várias formas objetivas necessárias para tais práticas e os ambientes onde eles devem estar localizados. Este trabalho tem como objetivo estabelecer critérios que permitam unir harmonicamente as várias formas entre si e dentro das configurações espaciais arquetípicas que habitamos. Aqui, de forma breve, reunimos diversos conhecimentos para orientar as estratégias do projeto.

Palavras-chave: espacialidades - configurações harmônicas - configurações espaciais típicas - lógica de coerência - categorias estruturais - categorias texturais.

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