



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

LICENCIATURA EN ARQUITECTURA

**ANTOLOGÍA
“TEORÍA DEL DISEÑO II”**

SEGUNDO SEMESTRE

RESPONSABLES DE LA RECOPIACIÓN Y SELECCIÓN DEL MATERIAL
DOCUMENTAL *ARQ. MARÍA ELENA SÁNCHEZ ROLDAN* Y *ARQ. CÉSAR
AUGUSTO CASTILLO GONZÁLEZ*

Enero 2005



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

ÍNDICE:

UNIDAD I: DISEÑO TRIDIMENSIONAL

INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE TRIDIMENSIONALIDAD

Direcciones primarias
Perspectivas Básicas
Elementos del Diseño Tridimensional
Elementos constructivos
Forma, estructura y Módulo

PLANOS SERIADOS Y ESTRUCTURAS DE PARED

Prismas y cilindros
Repetición
Estructuras Poliédricas
Planos triangulares
Estructura Lineal
Capas Lineales
Líneas enlazadas

UNIDAD II: ESPACIO, ORGANIZACIÓN Y PRINCIPIOS ORDENADORES

ESPACIO

Definición
Características

ORGANIZACIÓN

Relación entre espacios.
Tipos de organización espacial.

PRINCIPIOS ORDENADORES

Definición

UNIDAD III: TEORÍA DEL PROCESO DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO

FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Metodología
Procesos intermedios
Consideraciones preliminares de la Arquitectura como Mensaje



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

UNIDAD IV: SEMIÓTICA DE LA ARQUITECTURA

DEFINICIÓN

Función de:

- Referencia
- Expresividad
- Creatividad
- Metalingüística
- Poética.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

INTRODUCCIÓN

En el programa de Teoría del Diseño II, continuaremos fortaleciendo los conocimientos básicos sobre el diseño en general y comenzaremos a ver aspectos inherentes al diseño arquitectónico, así en la unidad uno veremos **Diseño Tridimensional**, donde analizaremos direcciones primarias, perspectivas básicas, elementos de diseño tridimensional, constructivos y los conceptos de forma, estructura y módulo; prismas y cilindros, planos seriados y estructuras de pared, repetición estructuras poliédricas, planos triangulares, estructura lineal, capas lineales, líneas enlazadas. Todos estos conceptos encaminados a lograr el manejo de volúmenes y su relación armónica en el espacio.

La unidad dos se refiere a **Espacio, Organización y Principios Ordenadores**, en este punto, identificaremos los diferentes conceptos y características del espacio; la forma de organizar elementos, diseños, objetos y su distribución adecuada realizando algunos ejemplos de usos aplicados a la Arquitectura.

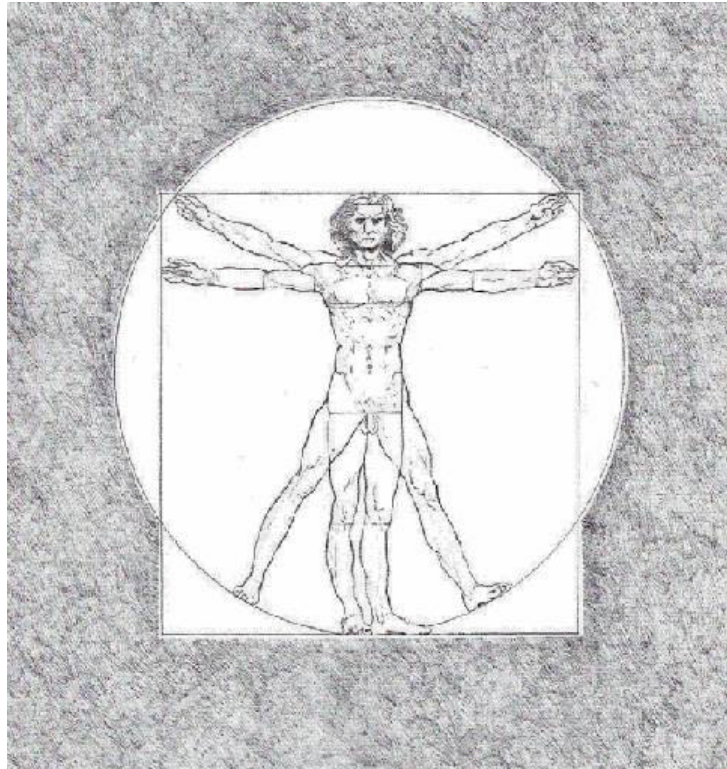
La unidad tres trata el tema de **Teoría del Proceso del Diseño Arquitectónico**, que permite conocer los elementos que conforman la metodología del proceso de diseño arquitectónico y sus características realizando ejercicios, basándonos en conceptos que nos ayudan a transmitir mensajes con el proyecto arquitectónico.

La cuarta y última unidad se titula **Semiótica de la Arquitectura** aquí se busca el significado de cada elemento del diseño que empleamos aplicando los conocimientos obtenidos en las tres unidades anteriores y se representa en el proyecto arquitectónico, Logrando así transmitir emociones y sentimientos a través de los espacios.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

UNIDAD I. DISEÑO TRIDIMENSIONAL.



El hombre vive en un mundo tridimensional, es necesario que conozca su entorno para poder mejorarlo con su imaginación y creatividad.

OBJETIVO: conocer y analizar los elementos que constituyen el diseño tridimensional, realizar ejercicios de aplicación en diseños con tres dimensiones.

EL MUNDO TRIDIMENSIONAL

De hecho, vivimos en un mundo de tres dimensiones. Lo que vemos delante de nosotros no es una imagen lisa, que tiene sólo largo y ancho, sino una expansión con profundidad física, la tercera dimensión. El suelo que hay bajo nuestros pies se extiende hasta el horizonte distante. Podemos mirar directamente adelante, hacia atrás, hacia la izquierda, hacia la derecha, hacia arriba, hacia abajo. Lo que vemos es un espacio continuo en el que estamos incluidos. Hay muchos objetos cercanos que podemos tocar y objetos más lejanos que se hacen tangibles si tratamos de llegar hasta ellos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Todo objeto que sea pequeño, liviano y cercano puede ser levantado y sostenido por nuestras manos. Cada movimiento del objeto muestra una figura diferente, porque ha cambiado la relación entre el objeto y nuestros ojos. Si caminamos directamente adelante hacia una escena (esto no es posible en el mundo bidimensional) no sólo los objetos que están a la distancia se vuelven gradualmente más grandes, sino que sus figuras cambian, porque vemos más de ciertas superficies y menos de otras.

Nuestra comprensión de un objeto tridimensional nunca puede ser completa con un vistazo. La perspectiva desde un ángulo fijo y una distancia puede ser engañosa. Una figura circular que sea primeramente vista desde cierta distancia alejada puede terminar por ser, tras un examen más cercano, una esfera, un cono, un cilindro o cualquier otra figura que tenga una base redonda. Para comprender un objeto tridimensional, tenemos que verlo desde ángulos y distancias diferentes y luego reunir en nuestras mentes toda la información para comprender plenamente su realidad tridimensional. Es a través de la mente humana que el mundo tridimensional obtiene su significado.

EL CONCEPTO DE TRIDIMENSIONALIDAD

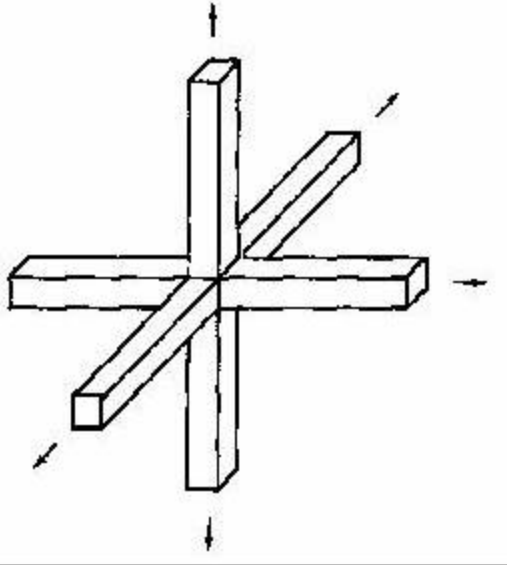
Diseño tridimensional procura asimismo establecer una armonía y un orden visuales, o generar una excitación visual dotada de un propósito, excepto por que su material es el mundo tridimensional. Es más complicado que el diseño bidimensional porque deben considerarse simultáneamente varias perspectivas desde ángulos distintos y porque muchas de las complejas relaciones espaciales no puede ser fácil mente visualizadas sobre el papel. Pero es menos complicado que el diseño bidimensional porque trata de formas y materiales tangibles en un espacio real, así que todos los problemas relativos a la representación ilusoria de formas tridimensionales sobre un papel (o cualquier otra superficie lisa) pueden ser evitados.

DIRECCIONES PRIMARIAS

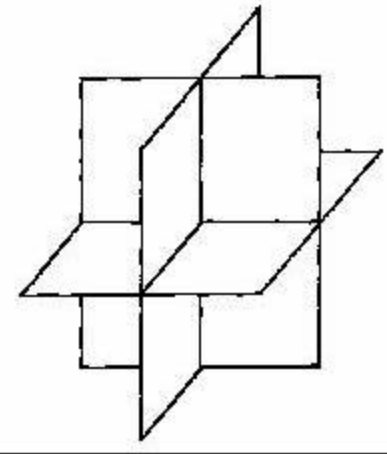
Para comenzar a pensar en forma tridimensional debemos ante todo conocer las tres direcciones primarias. Como se ha dicho antes, las tres dimensiones son largo, ancho y profundidad. Para obtener Las tres dimensiones de cualquier objeto debemos tomar sus medidas en dirección vertical, horizontal y transversal.



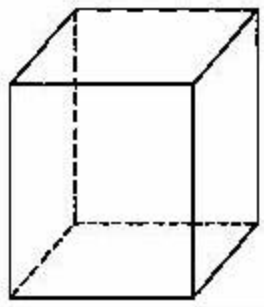
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



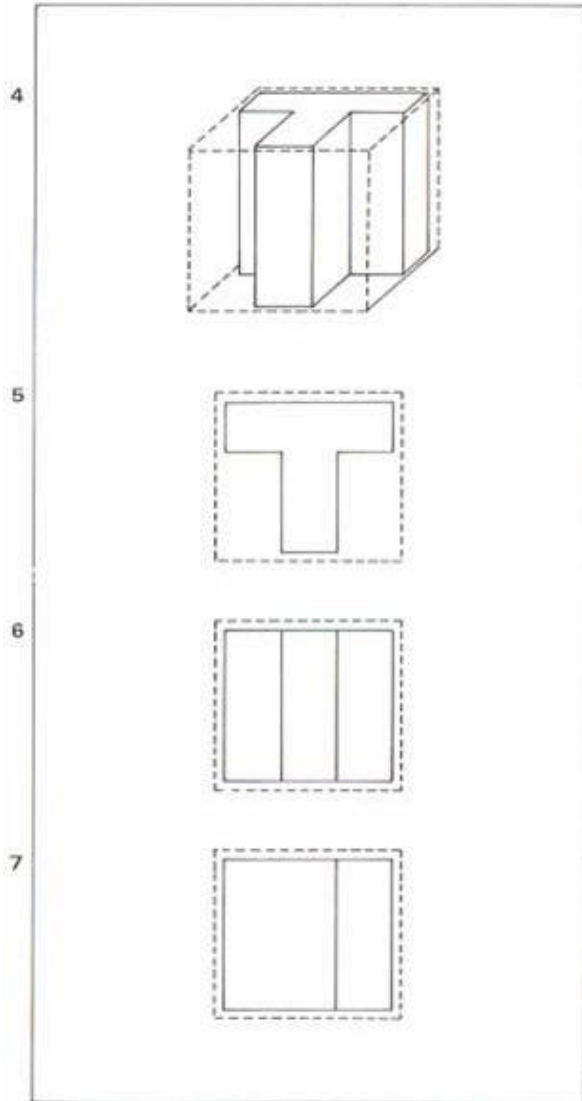
Las tres direcciones primarias son así una dirección vertical que va de arriba abajo, una horizontal que va de izquierda a derecha y una transversal que va hacia adelante y hacia atrás (fig. 1).



Para cada dirección podemos establecer un plano liso. De esta manera podemos tener un plano vertical, un plano horizontal y un plano transversal (fig. 2).



Duplicando tales planos, el vertical se transforma en los planos de adelante y atrás, el horizontal en los de arriba y abajo, el transversal en los de izquierda y derecha. Con tales planos se puede construir un cubo (fig. 3).



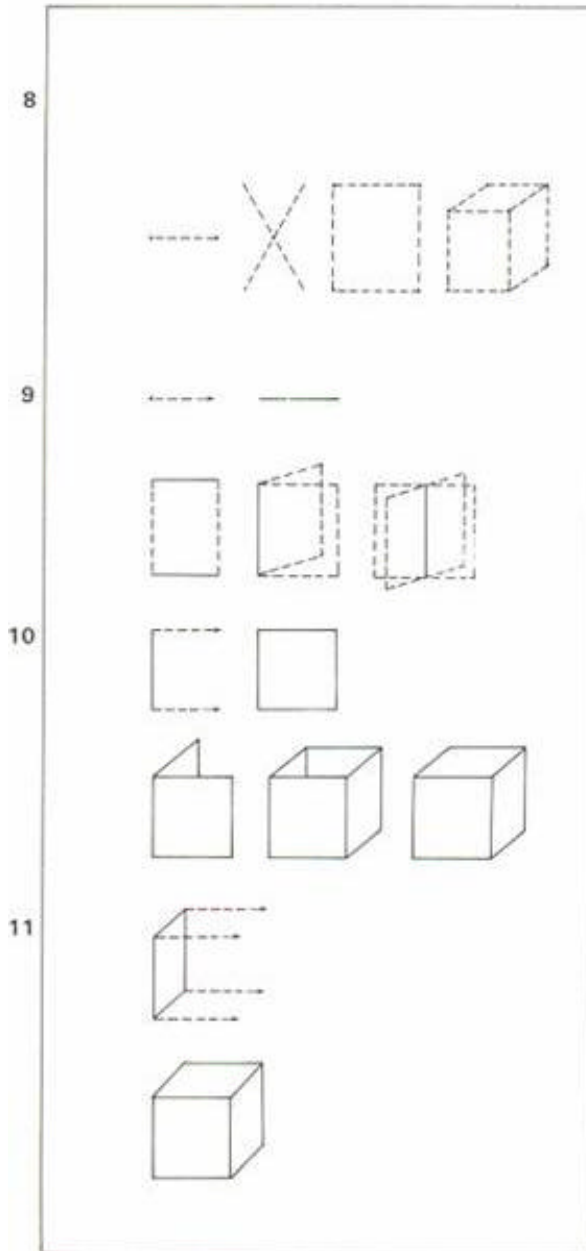
PERSPECTIVAS BÁSICAS

Cualquier forma tri-dimensional puede ser insertada dentro de un cubo imaginario para establecer las tres perspectivas (fig. 4).

Proyectando tal forma hacia los planos superior, frontal y lateral del cubo imaginario, podremos tener:

- a) una visión plana: la forma tal como es vista desde arriba (fig. 5);
- b) una visión frontal: la forma tal como es vista desde adelante (fig. 6);
- c) una visión lateral: la forma tal como es vista desde el costado (fig. 7).

Cada visión es un diagrama liso, y estas visiones en su conjunto (ocasionalmente complementadas por otras visiones auxiliares y/o seccionales) aportan la descripción más exacta de una forma tri-dimensional, aunque se necesita tener algún conocimiento básico de dibujo de ingeniería para poder reconstruir con tales visiones la forma original.



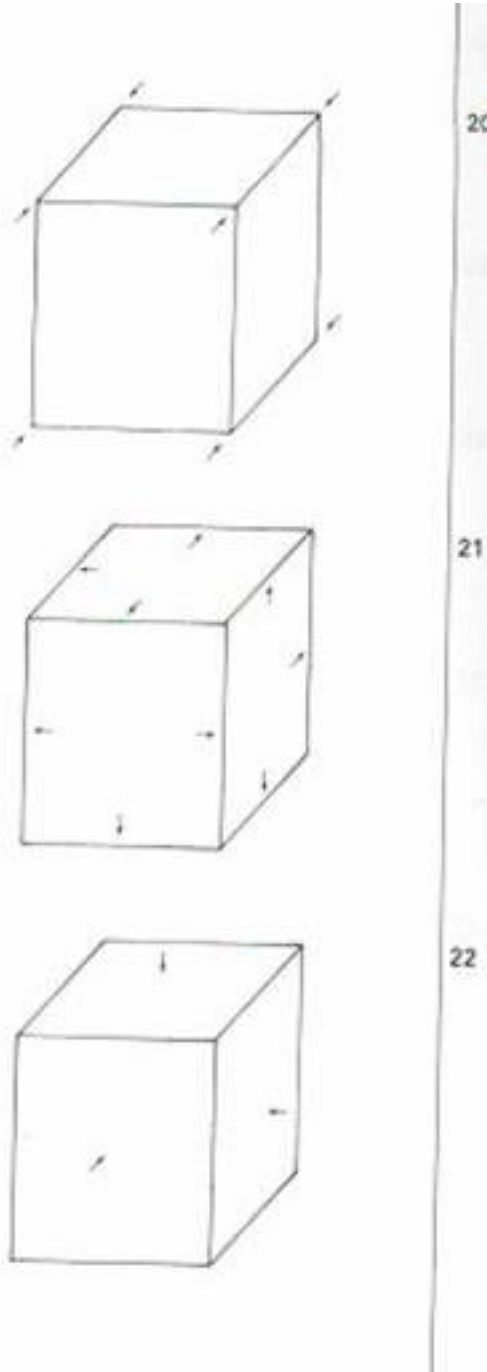
ELEMENTOS DEL DISEÑO TRIDIMENSIONAL

En el diseño bidimensional, como hemos dicho al principio, hay tres grupos de elementos:

- los elementos conceptuales: punto, línea, Plano, volumen;
- los elementos visuales: figura, tamaño, color y textura;
- los elementos de relación: posición, dirección, espacio y gravedad.

Los elementos conceptuales no existen físicamente, pero son percibidos como si estuvieran presentes. Los elementos visuales pueden ser vistos, desde luego, y constituyen la apariencia final del diseño. Los elementos de relación gobiernan la estructura de conjunto y las correspondencias internas de los elementos visuales.

Todos estos elementos son igualmente esenciales para el diseño tridimensional, aunque habremos de definirlos de una manera ligeramente diferente, y agregar por razones prácticas un conjunto de elementos de construcción. Los elementos constructivos son, en realidad, concreciones de los elementos conceptuales y serán indispensables en nuestras discusiones futuras.



ELEMENTOS CONSTRUCTIVOS

Los elementos constructivos tienen fuertes cualidades estructurales y son particularmente importantes para la comprensión de los sólidos geométricos. Estos elementos son los usados para indicar los componentes del diseño tridimensional:

- Vértice.** Cuando diversos planos confluyen en un punto conceptual, tenemos un vértice. Los vértices pueden ser proyectados hacia afuera o hacia adentro (fig. 20).
- Filo.** Cuando dos planos paralelos se unen a lo largo de una línea conceptual, se produce un filo. También los fillos pueden producirse hacia afuera o hacia adentro (fig. 21).
- Cara.** Un plano conceptual que está físicamente presente se convierte en una superficie. Las caras son superficies externas que encierran a un volumen (fig. 22).

Idealmente todos los vértices deben ser marcados y puntiagudos, todos los fillos deben ser agudos y rectos, todas las superficies deben ser suaves y lisas. En la realidad, esto depende de los materiales y las técnicas, y ciertas irregularidades menores son normalmente inevitables.

Los elementos constructivos pueden ayudar a definir precisamente las formas volumétricas. Por ejemplo, un cubo tiene ocho vértices, doce fillos y seis caras.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

FORMA, ESTRUCTURA Y MODULO

Forma y Estructura

La forma es un término fácilmente confundido con la figura. Se señaló antes que una forma tridimensional puede tener múltiples figuras bidimensionales cuando se la ve sobre una superficie lisa. Esto supone que la figura es sólo un aspecto de la forma. Cuando una forma es rotada en el espacio, cada paso de la rotación revela una figura ligeramente diferente, porque aparece un nuevo aspecto ante nuestros ojos.

La forma es así la apariencia visual total de un diseño, aunque la figura sea su principal factor de identificación. Podemos asimismo identificar la forma por el tamaño, el color y la textura. En otras palabras, todos los elementos visuales son mencionados colectivamente como forma.

La estructura gobierna la manera en que una forma es construida, o la manera en que se unen una cantidad de formas. Es la organización espacial general, el esqueleto que está detrás del entretelado de figura, color y textura. La apariencia externa de una forma puede ser muy compleja, mientras su estructura es relativamente simple. A veces la estructura interna de una forma puede no ser inmediatamente percibida. Una vez descubierta, la forma puede ser mejor comprendida y apreciada.

MÓDULO

Las formas más pequeñas, que son repetidas, con variaciones o sin ellas, para producir una forma mayor, se denominan módulos.

Un módulo puede estar compuesto de elementos más pequeños, que se denominan submódulos.

Una unidad mayor puede estar hecha por dos o más módulos en relación constante y aparecer frecuentemente en un diseño. Se les llama supermódulos.

Repetición y gradación

Los módulos pueden ser utilizados en repetición exacta o en gradación.

La repetición supone que los módulos son idénticos en figura, tamaño, color y textura. La figura es el elemento visual más importante de los módulos, y así



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

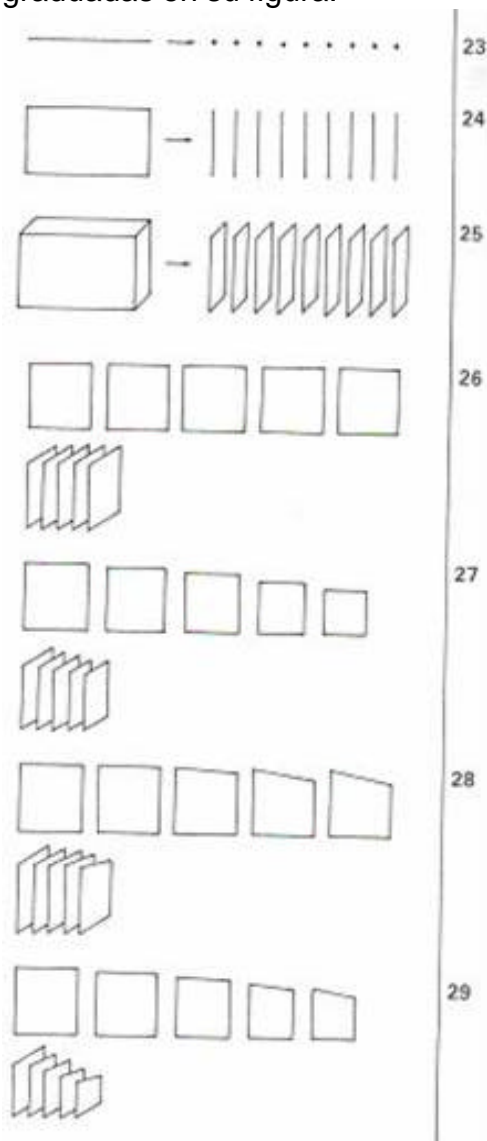
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

podemos tener módulos repetidos en figura pero no en tamaño. El color y la textura pueden variar si así se desea, pero no están dentro del alcance de este libro.

La gradación significa transformación o cambio, de una manera gradual y ordenada. Aquí la disposición de su secuencia es muy importante, porque de otra manera el orden de gradación no puede ser reconocido.

Podemos tener una gradación de figura, en la que ésta cambia ligera mente de un módulo al siguiente, o gradación de tamaño, con las unidades repetidas o graduadas en su figura.



PLANOS SERIADOS

Los puntos determinan una línea. Las líneas determinan un plano. Los planos determinan un volumen.

Una línea puede ser representada por una serie de puntos (fig. 23).

Un plano puede ser representado por una serie de líneas (fig. 24).

Un volumen puede ser representado por una serie de planos (fig. 25).

Cuando un volumen es representado por una serie de planos, cada plano es una sección transversal del y Volumen.

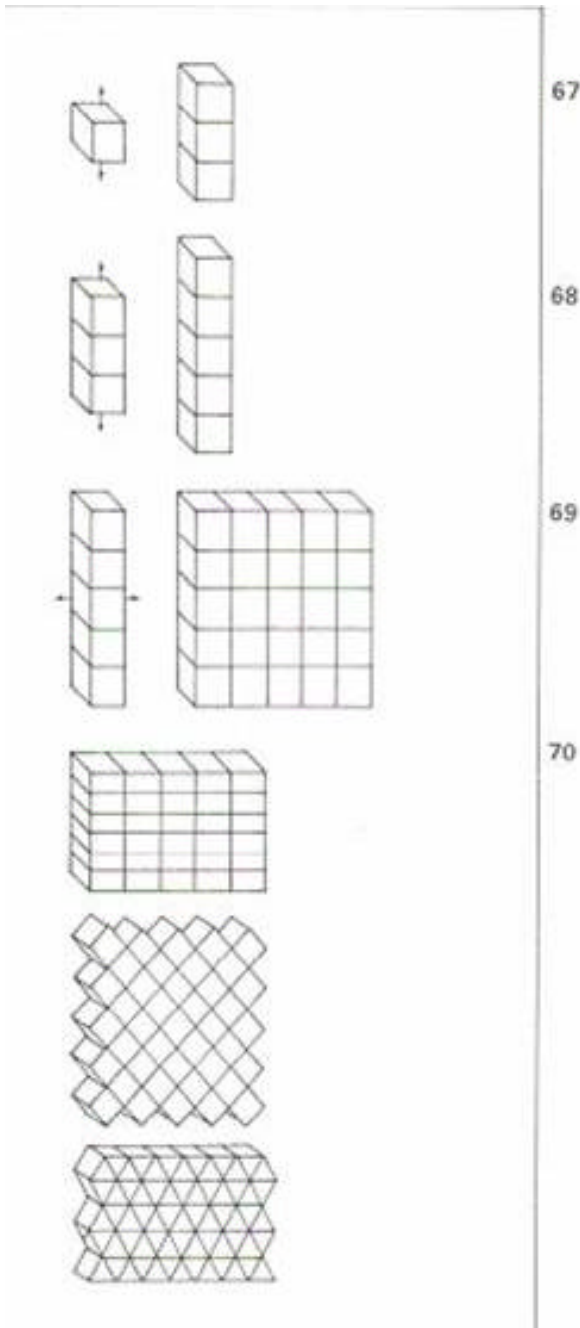
Por lo tanto, para construir una forma volumétrica, podemos pensar en términos de sus secciones transversales, o en cómo la forma puede ser cortada en rodajas, a intervalos regulares, de lo que derivan los planos seriados.

Cada plano seriado puede ser considerado como un módulo, que podrá ser usado en repetición o en gradación.

Como fuera ya mencionado, la repetición se refiere a repetir tanto la figura como el tamaño de los módulos (fig. 26).

La gradación se refiere a una variación gradual del módulo, y puede ser usada de tres maneras:

- Gradación de tamaño pero repetición de figura (fig. 27).
- Gradación de figura pero repetición de tamaño (fig. 28).
- Gradación de la figura y del tamaño (fig. 29).



ESTRUCTURAS DE PARED

Cubo, columna y pared

Comenzando con un cubo, podemos colocar un segundo cubo por encima y un tercero por debajo (fig. 67).

Ahora tenemos una columna de tres cubos, que puede ser ampliada en cualquier dirección para incluir la cantidad deseada de cubos (fig. 68).

La columna puede ser repetida a sí mismo a la izquierda y a la derecha. Cuando se levantan una cantidad de columnas, una junto a la otra, tenemos una pared. La estructura de pared es básicamente bidimensional. El cubo ha sido repetido en dos direcciones, primero en la dirección vertical y luego en la horizontal.

Cada cubo es una célula espacial en la estructura de pared. Estas células espaciales son dispuestas de manera bidimensional, sobre un plano frontal (fig. 69).

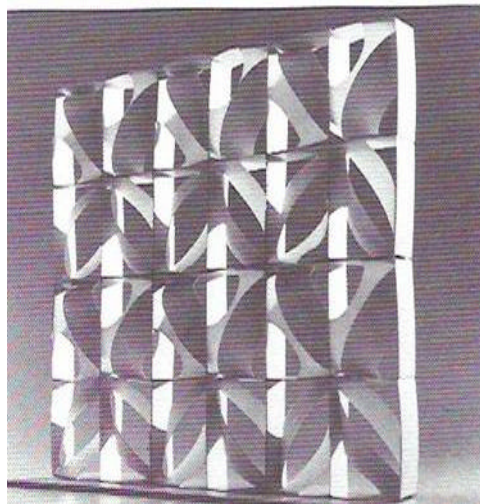
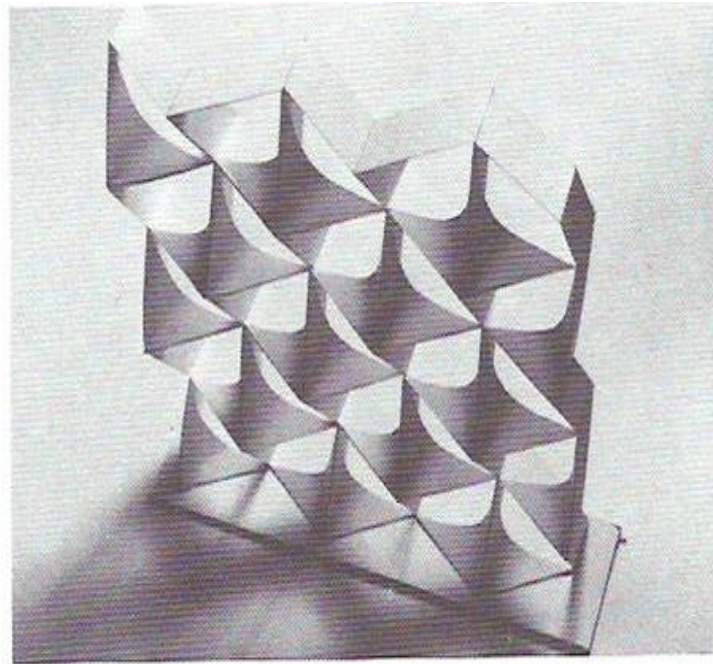
Todas las estructuras bidimensionales formales pueden convertirse en estructuras de pared con el agregado de cierta profundidad, y sus subdivisiones estructurales pueden convertirse en células espaciales (fig. 70).

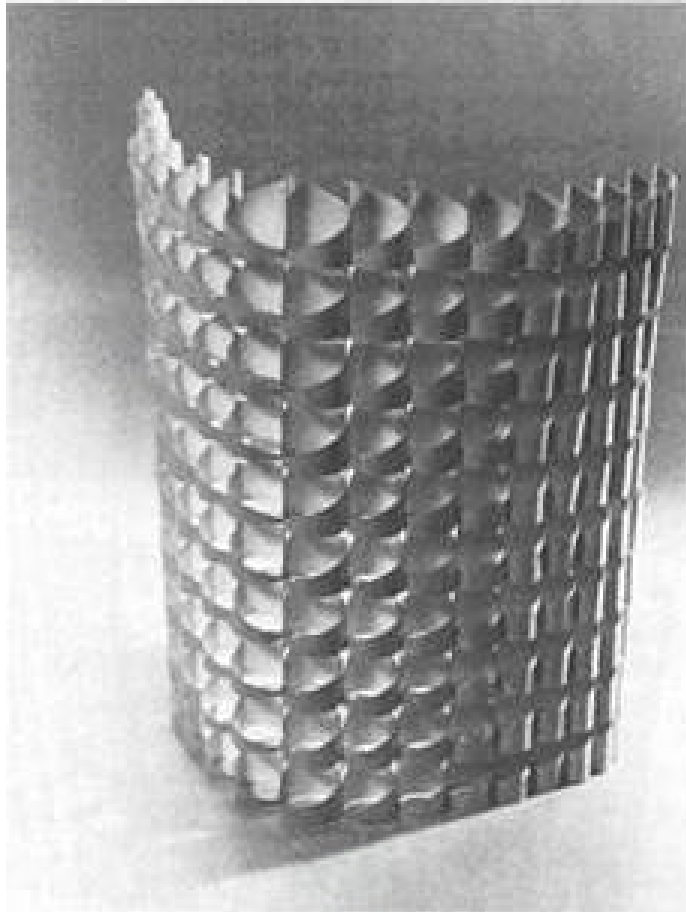


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

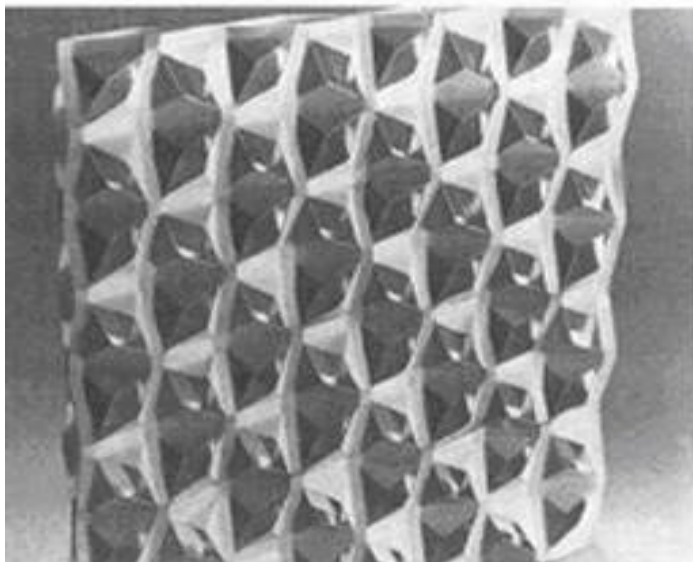
TRABAJO DE PRÁCTICA:

- CÉLULAS ESPACIALES.
- VARIACIONES Y POSICIONES DE LOS MÓDULOS
- VARIACIÓN Y DIRECCIÓN DE LOS MÓDULOS
- MÓDULOS COMO PLANOS DISCORDANTES
- ESTRUCTURA DE PARED QUE NO PERTENECEN PLANAS
- MODIFICACIÓN DE LAS CÉLULAS ESPACIALES

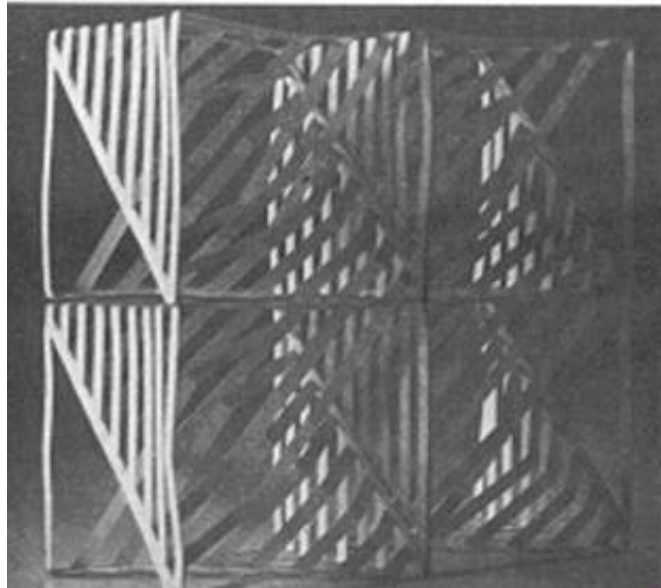




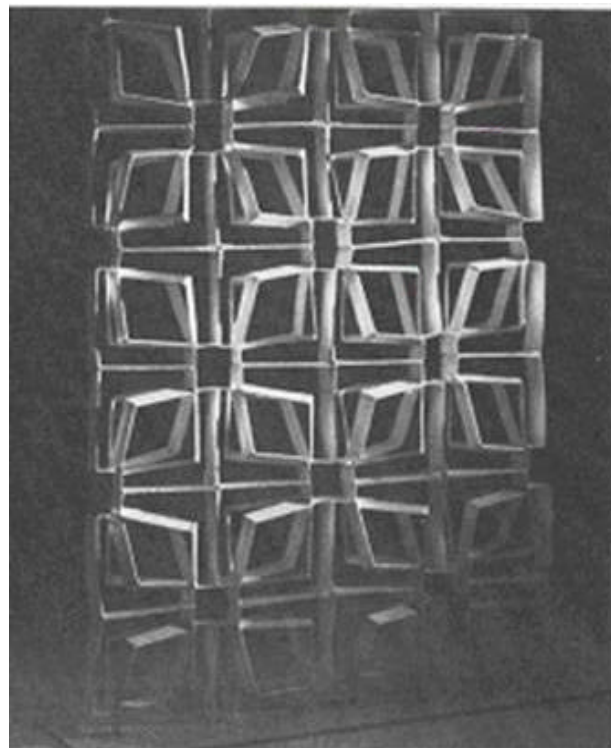
109



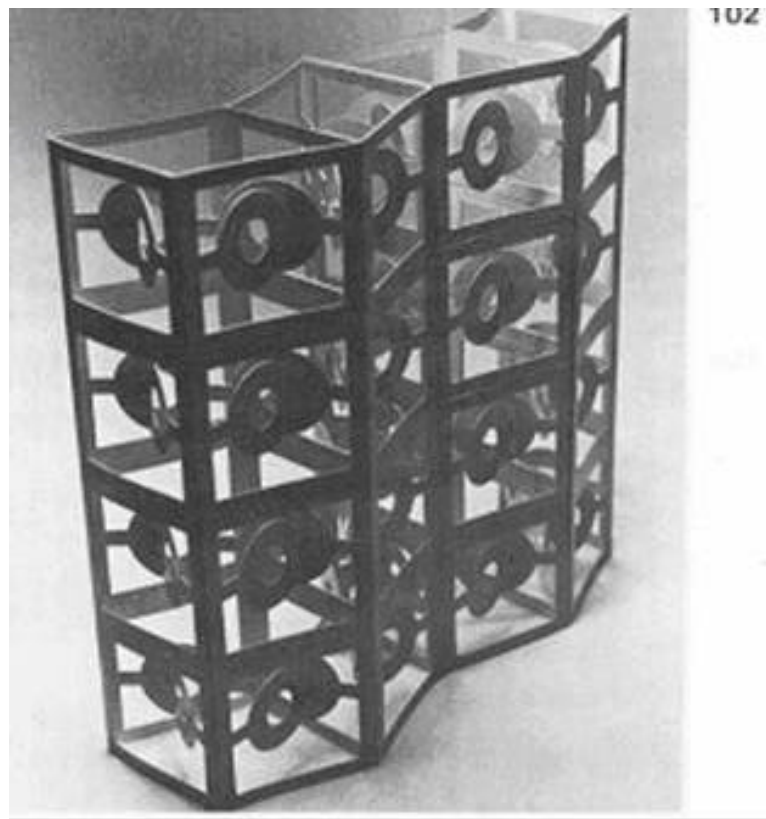
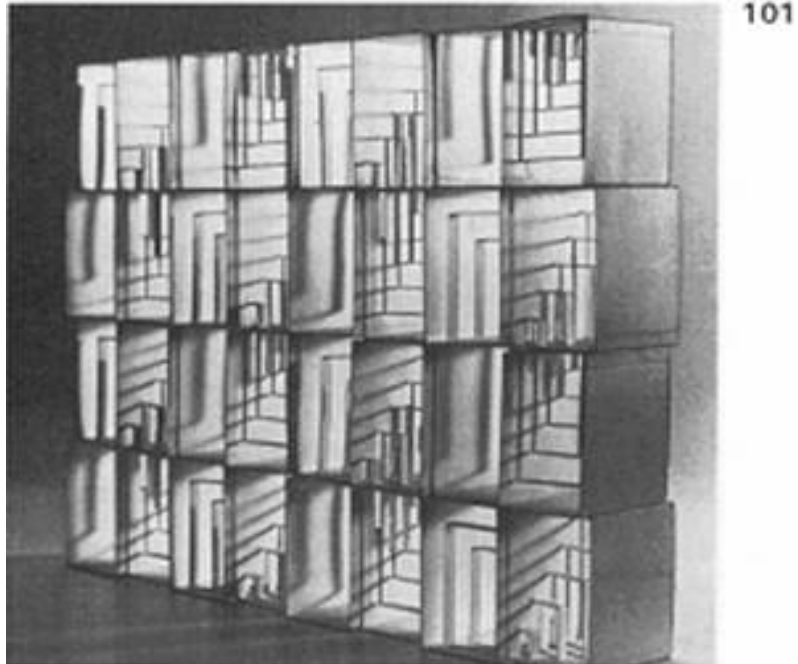
110

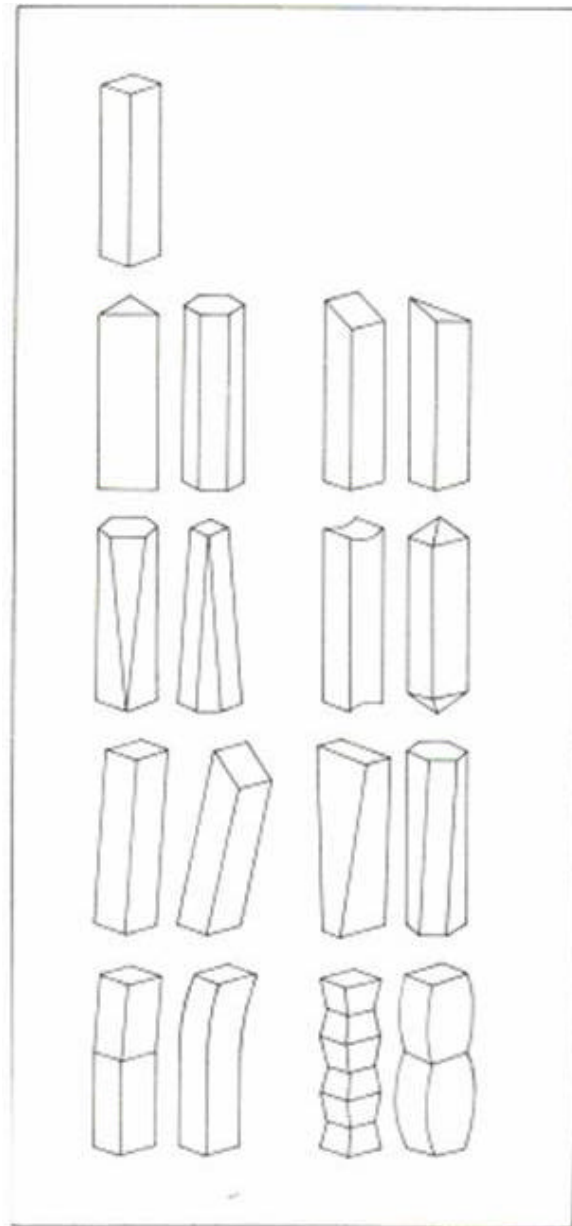


105



106





PRISMAS Y CILINDROS

El prisma básico y sus variaciones

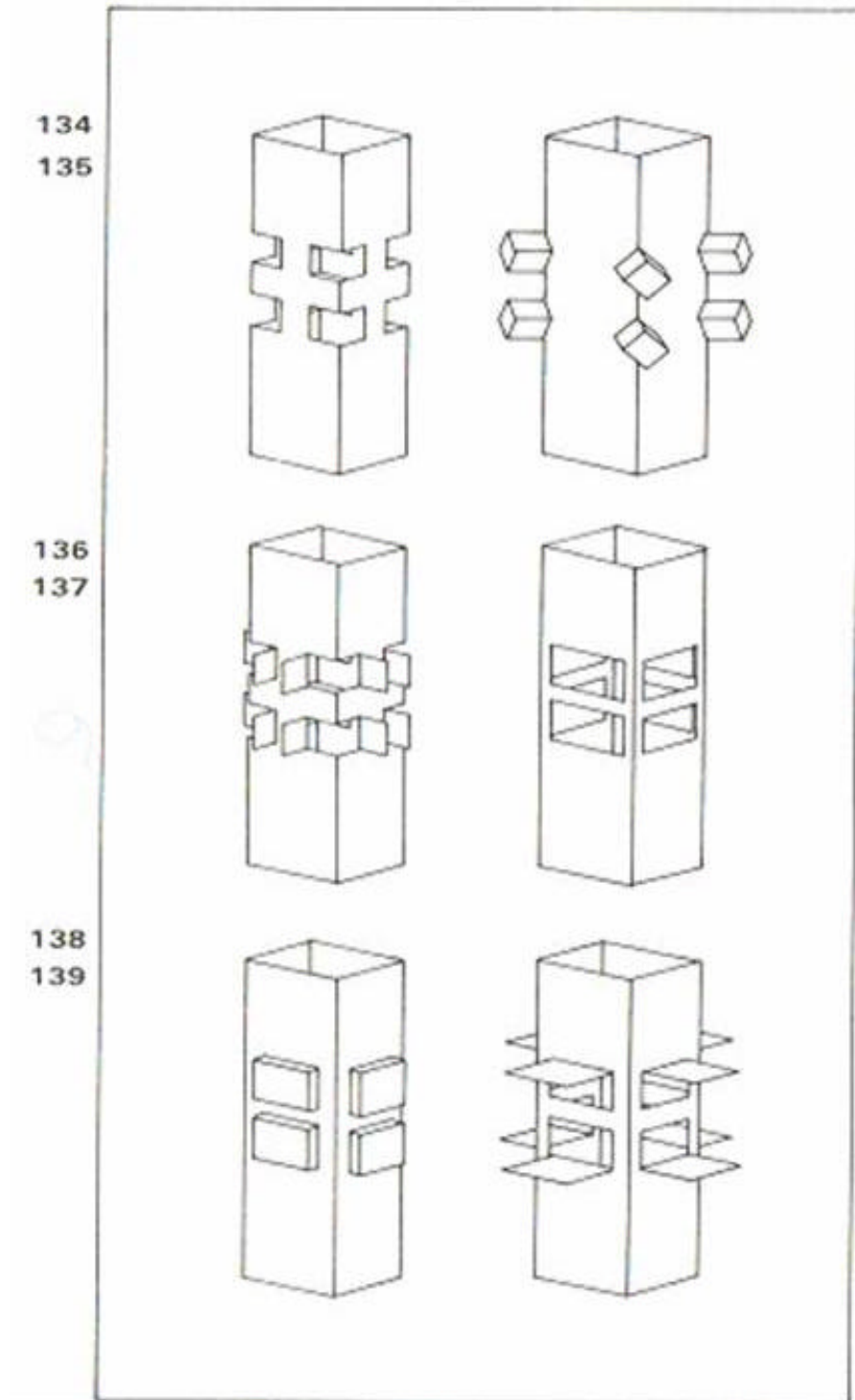
Un prisma es una forma con extremos que son figuras paralelas, rectilíneas, similares e iguales, y con lados que son rectángulos o paralelogramos. Para mayor comodidad, podemos escoger un prisma básico que tiene extremos paralelos y cuadrados, y con lados rectangulares que son perpendiculares a los extremos (fig. 114).

A partir de ese prisma básico, pueden desarrollarse las siguientes variaciones:

- Los extremos cuadrados pueden cambiarse por extremos triangulares, poligonales o de forma irregular (fig. 115).
- Los dos extremos pueden no ser paralelos entre sí (fig. 116).
- Los dos extremos pueden no ser de la misma figura, tamaño o dirección (fig. 117).
- Los extremos pueden no ser planos lisos (fig. 118).
- Los filos pueden no ser perpendiculares a los extremos (fig. 119).
- Los filos pueden no ser paralelos entre sí (fig. 120).
- El cuerpo del prisma puede ser curvado o torcido (fig. 121).
- Los filos del prisma pueden ser curvados o torcidos (fig. 122).

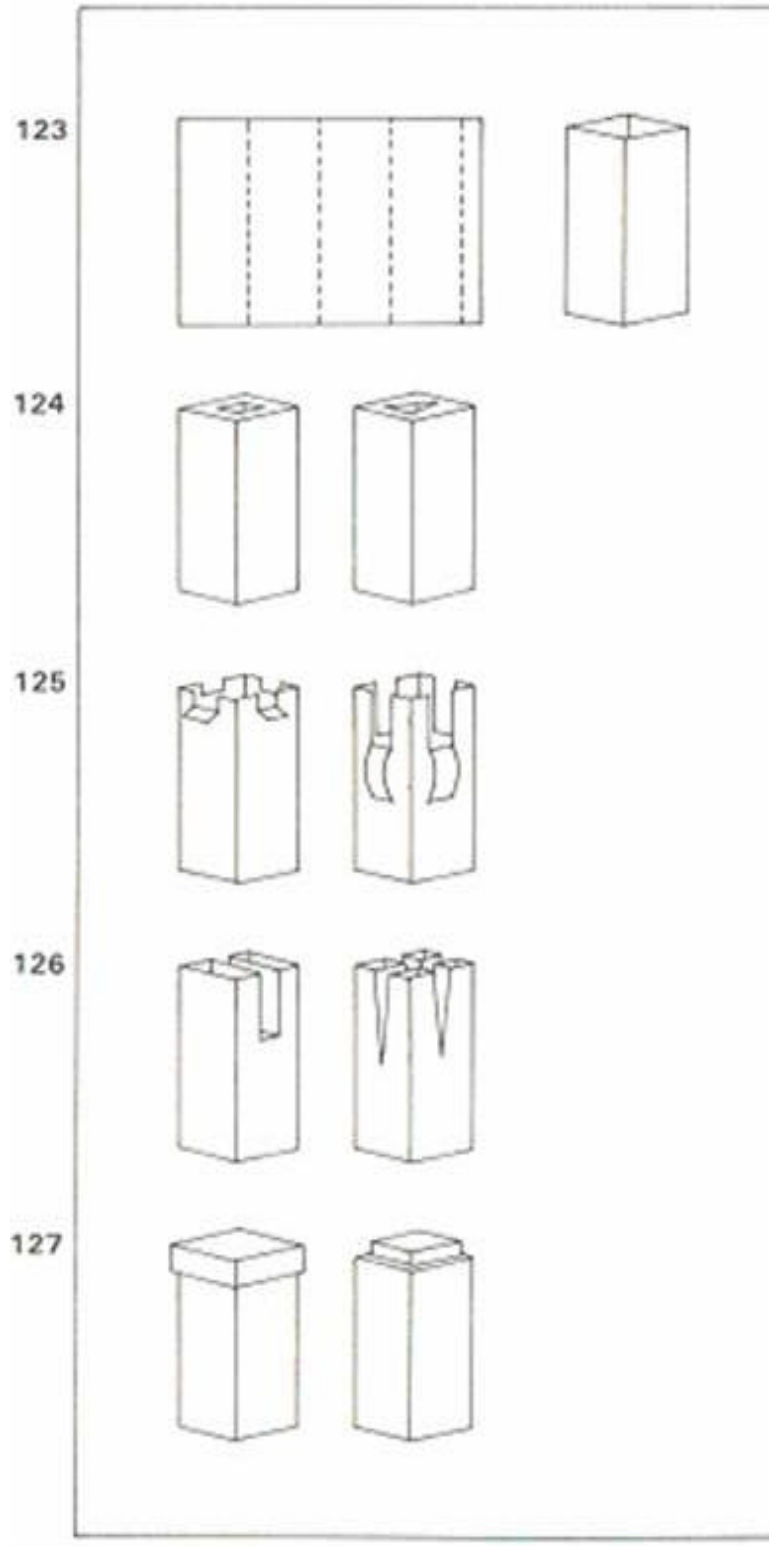


PRISMAS HUECOS: tratamiento de filos y caras.



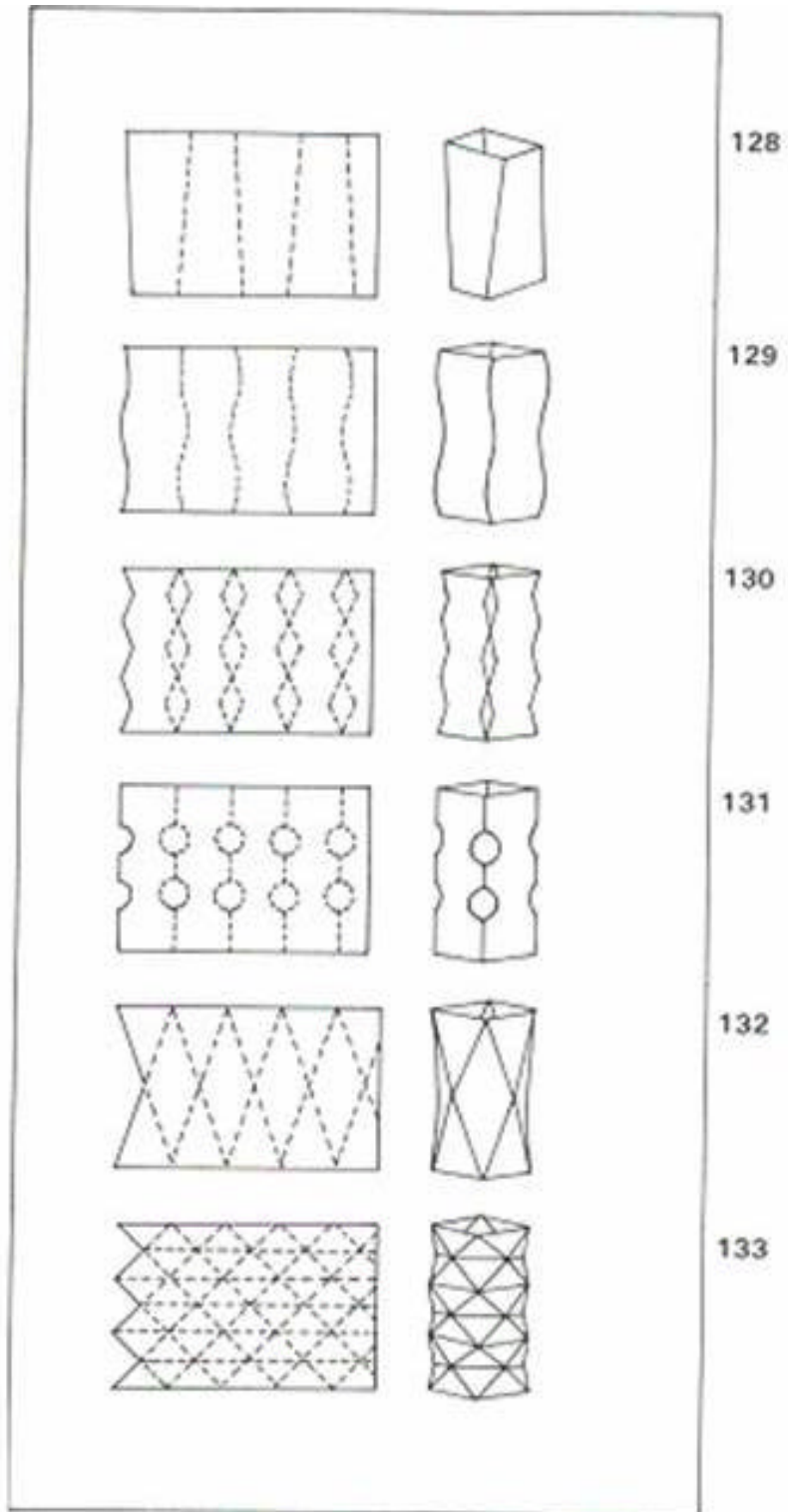


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

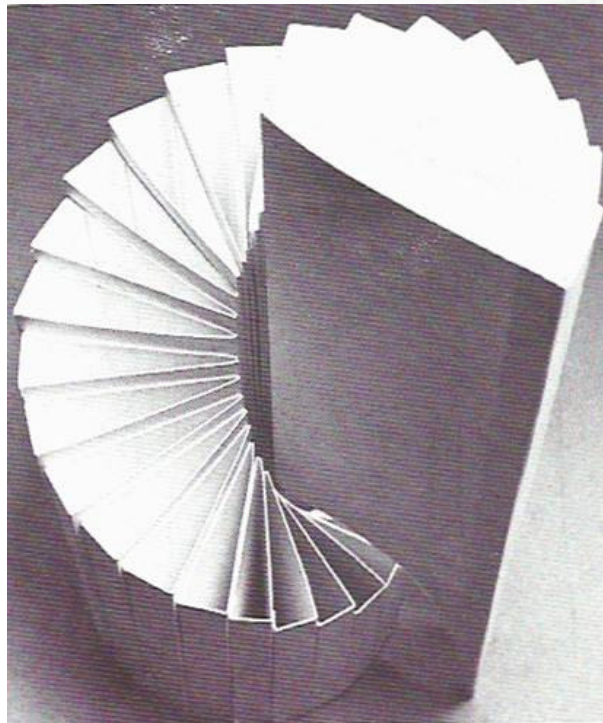
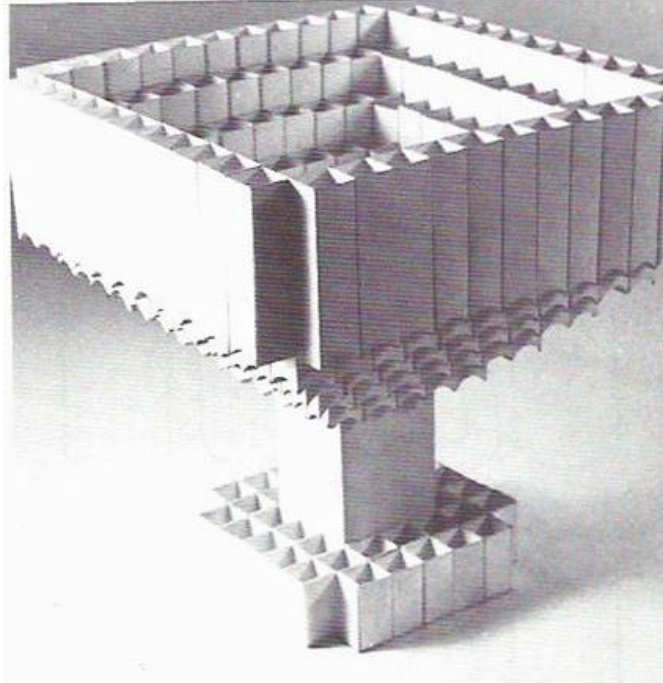




**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

VARIACIONES

PRISMAS HUECOS QUE JUNTOS FORMAN OTROS PRISMAS





REPETICIÓN DE MÓDULOS

La repetición de módulos ha sido brevemente mencionada en el capítulo 1 de esta segunda parte. Hemos visto asimismo que muchos de los ejemplos ilustrados en los capítulos 2, 3 y 4 con tienen módulos en repetición.

En el sentido más estricto, la repetición de módulos supone que todos los elementos visuales de los módulos—figura, tamaño, color y textura— sean los mismos (fig. 164).

En un sentido amplio, el color o la textura idénticos entre los módulos constituyen una repetición. Desde luego, los módulos deben relacionarse entre sí por similitud o por gradación de figura, y de otra manera no podrían ser agrupados con módulos (fig. 165).

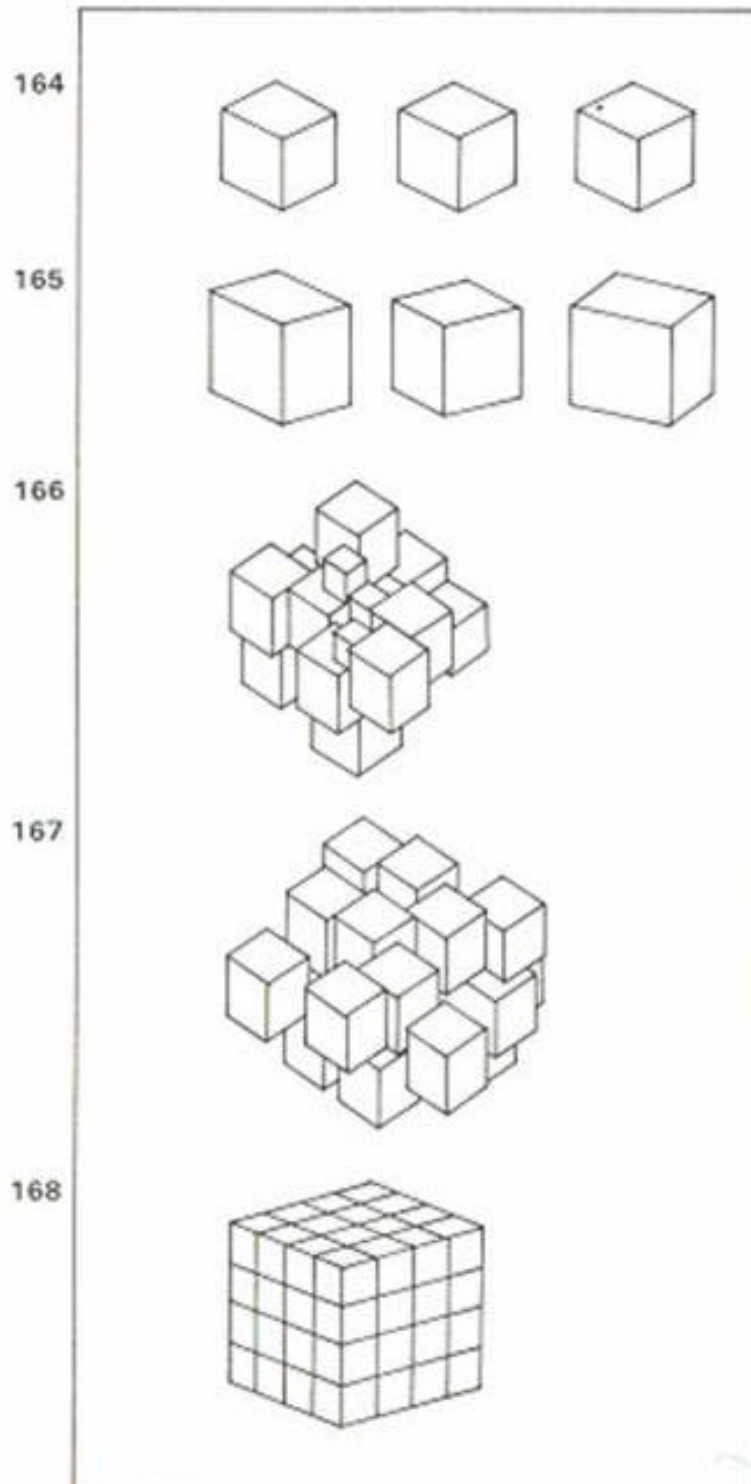
La figura, en todo caso, es el elemento visual esencial cuando hablamos de módulos. Así, cuando hablamos de repetición de módulos, la repetición de la figura ha de estar siempre incluida. Aporta una inmediata sensación de unidad, incluso aunque los módulos puedan estar dispuestos de manera informal (fig. 166).

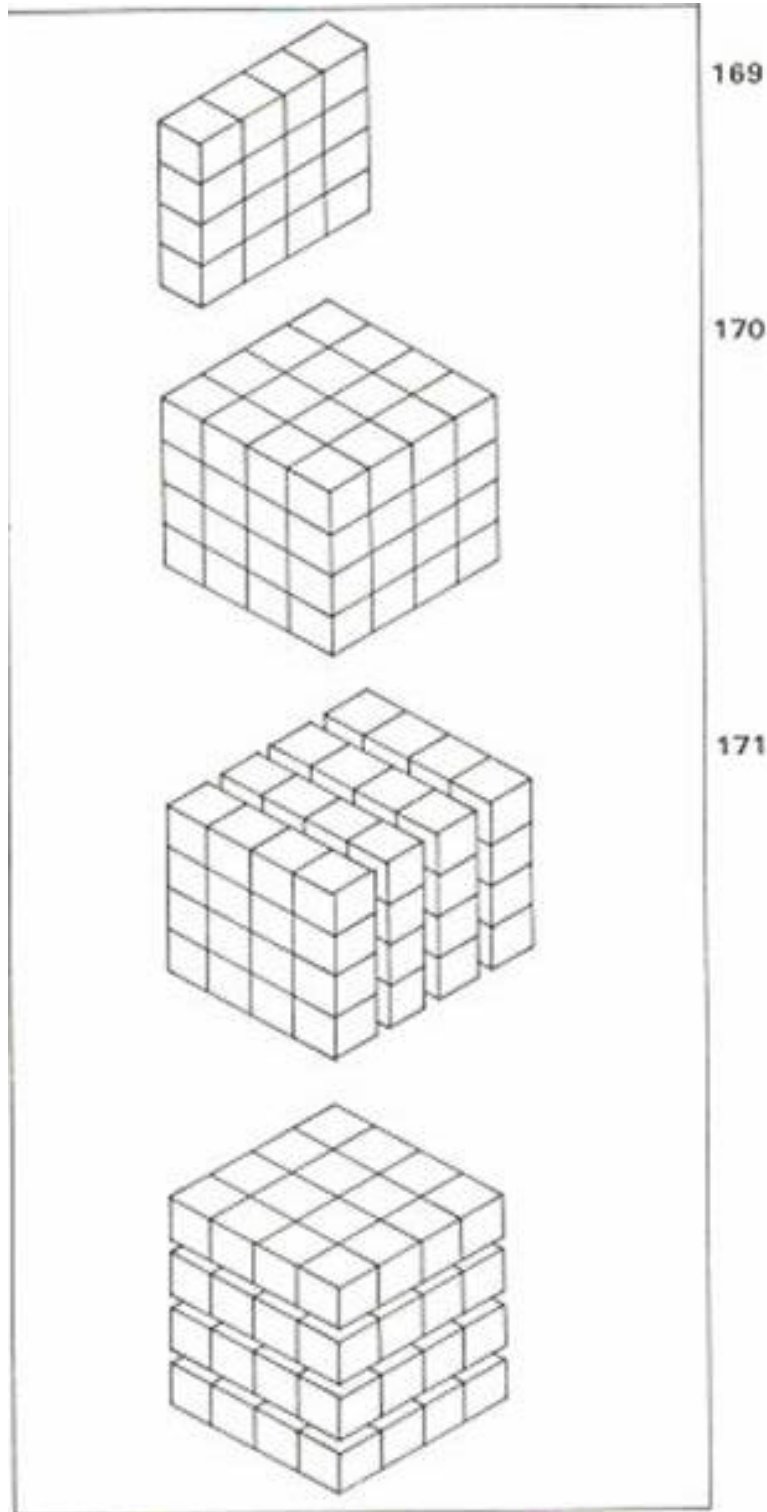
La unidad visual queda reforzada cuando los módulos son repetidos en figura y en tamaño (fig. 167).

Si se desea un alto grado de regularidad en la organización, los módulos pueden ser reunidos en un diseño guiado por una estructura de repetición (fig. 168).



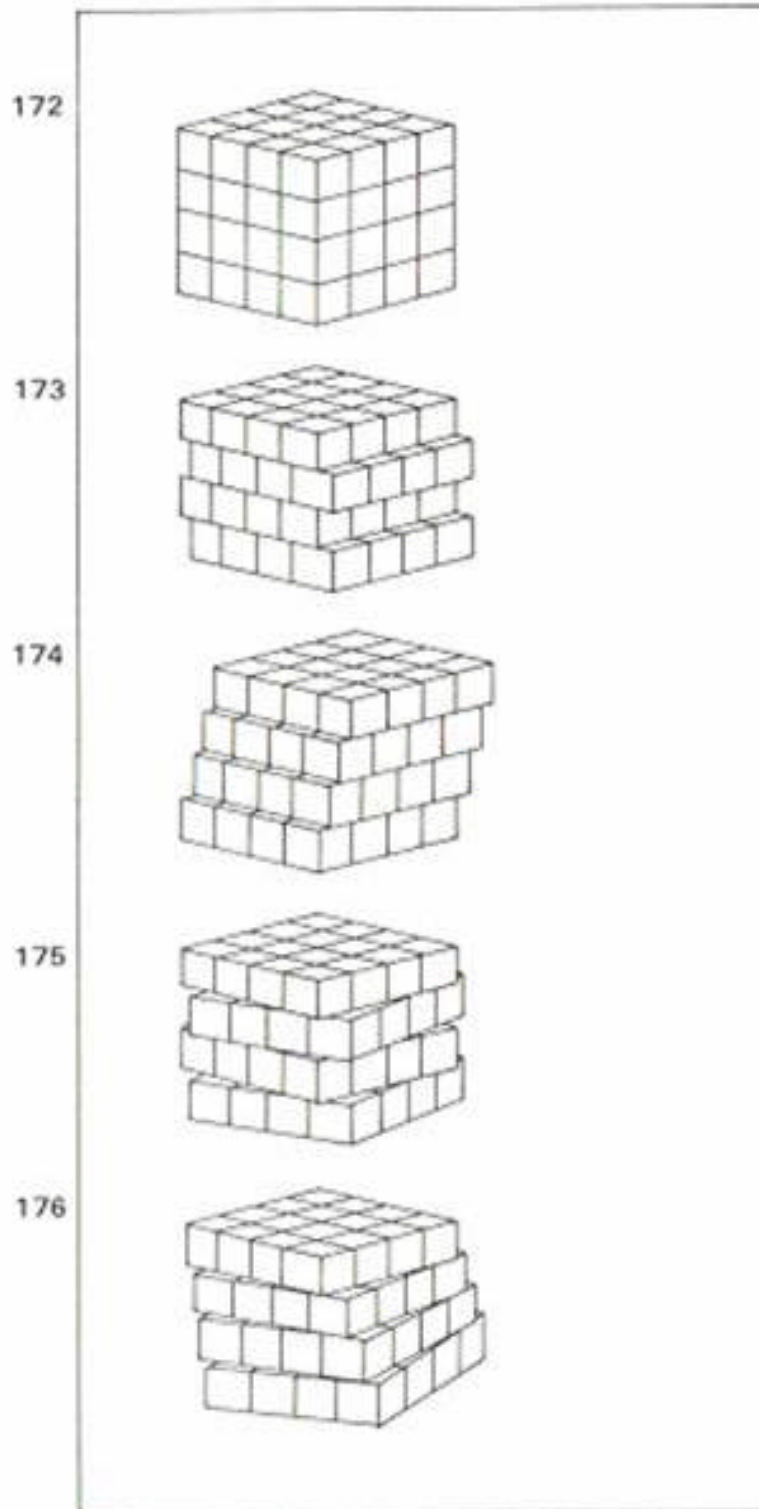
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





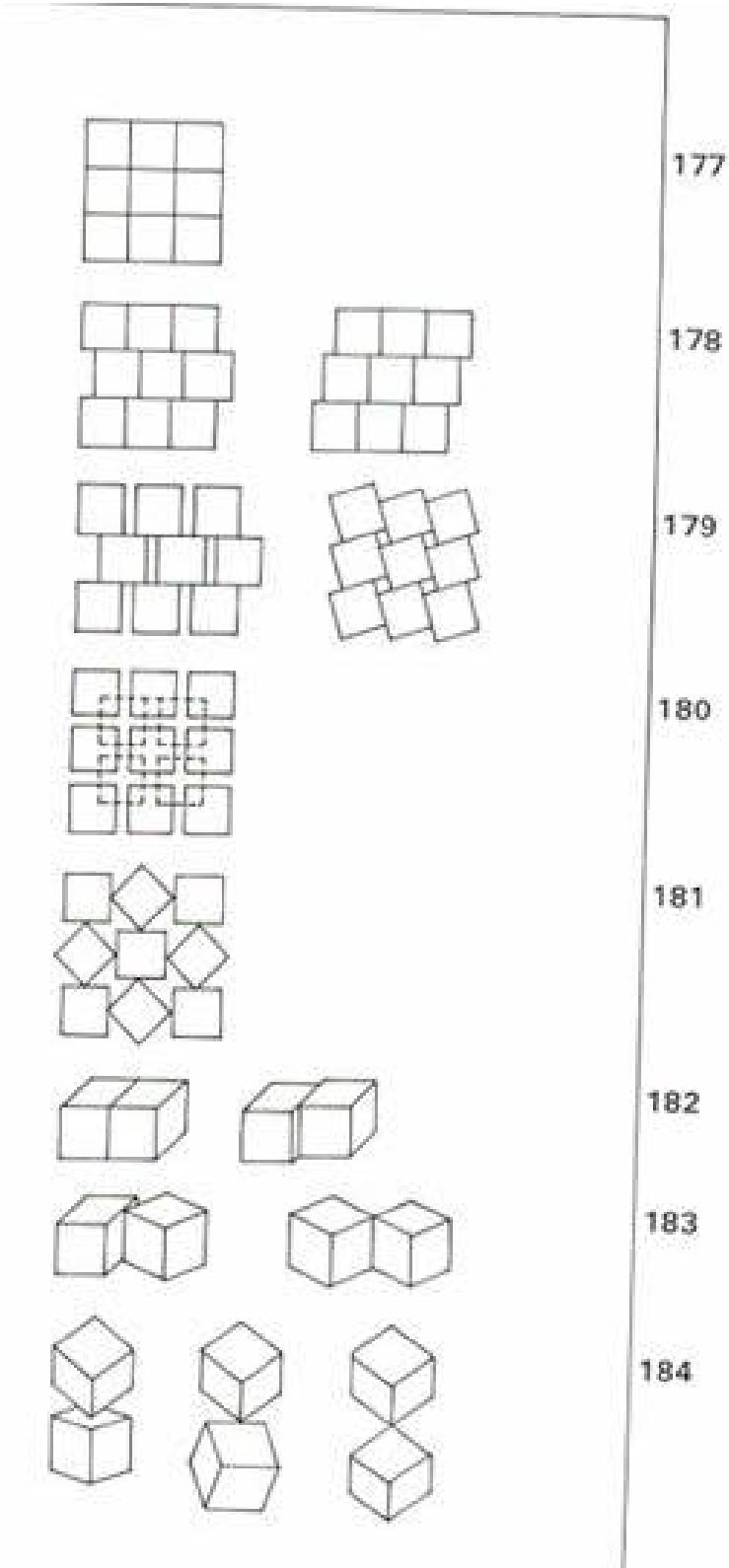


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



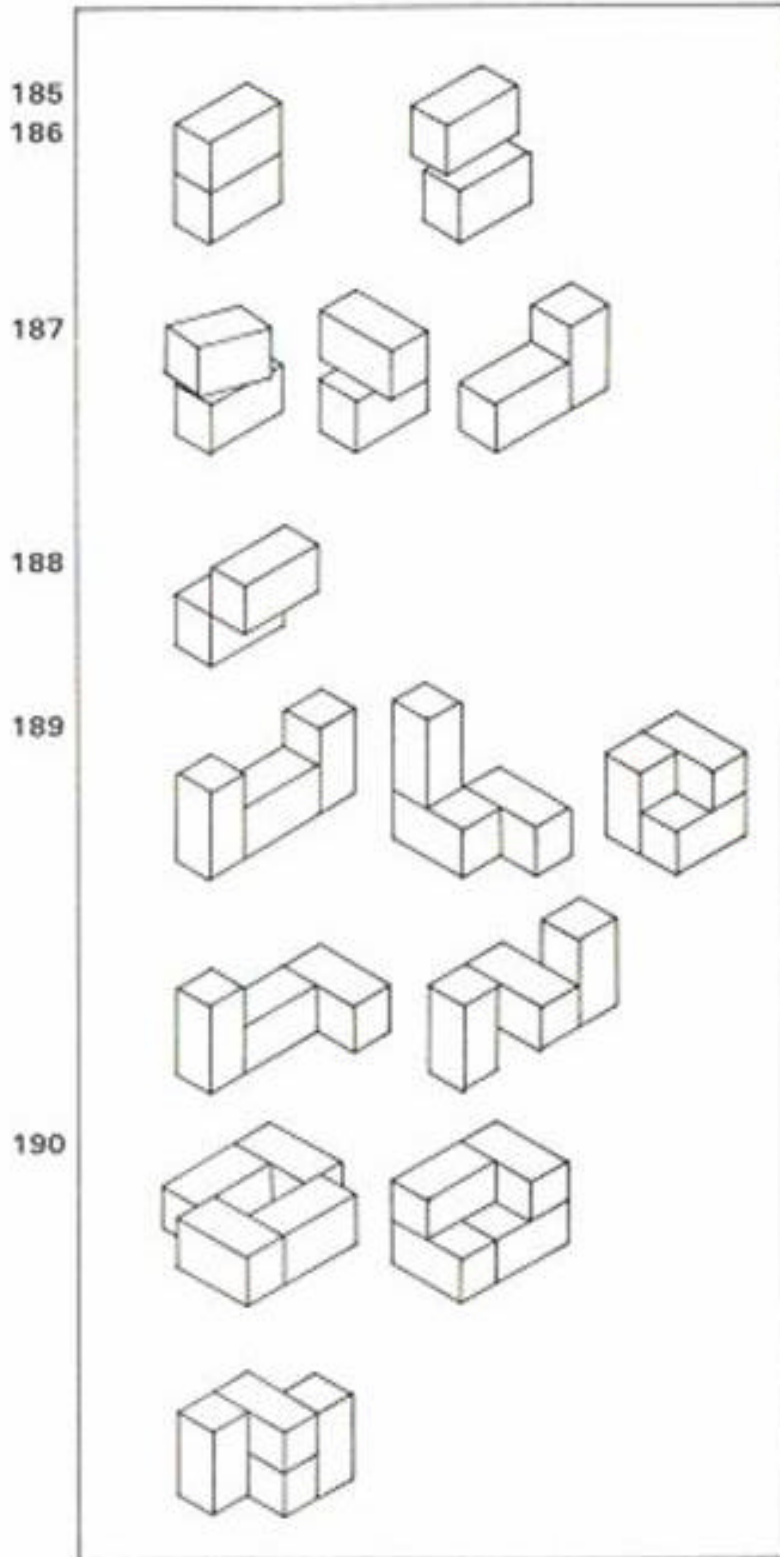


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





195

195

196

197

197

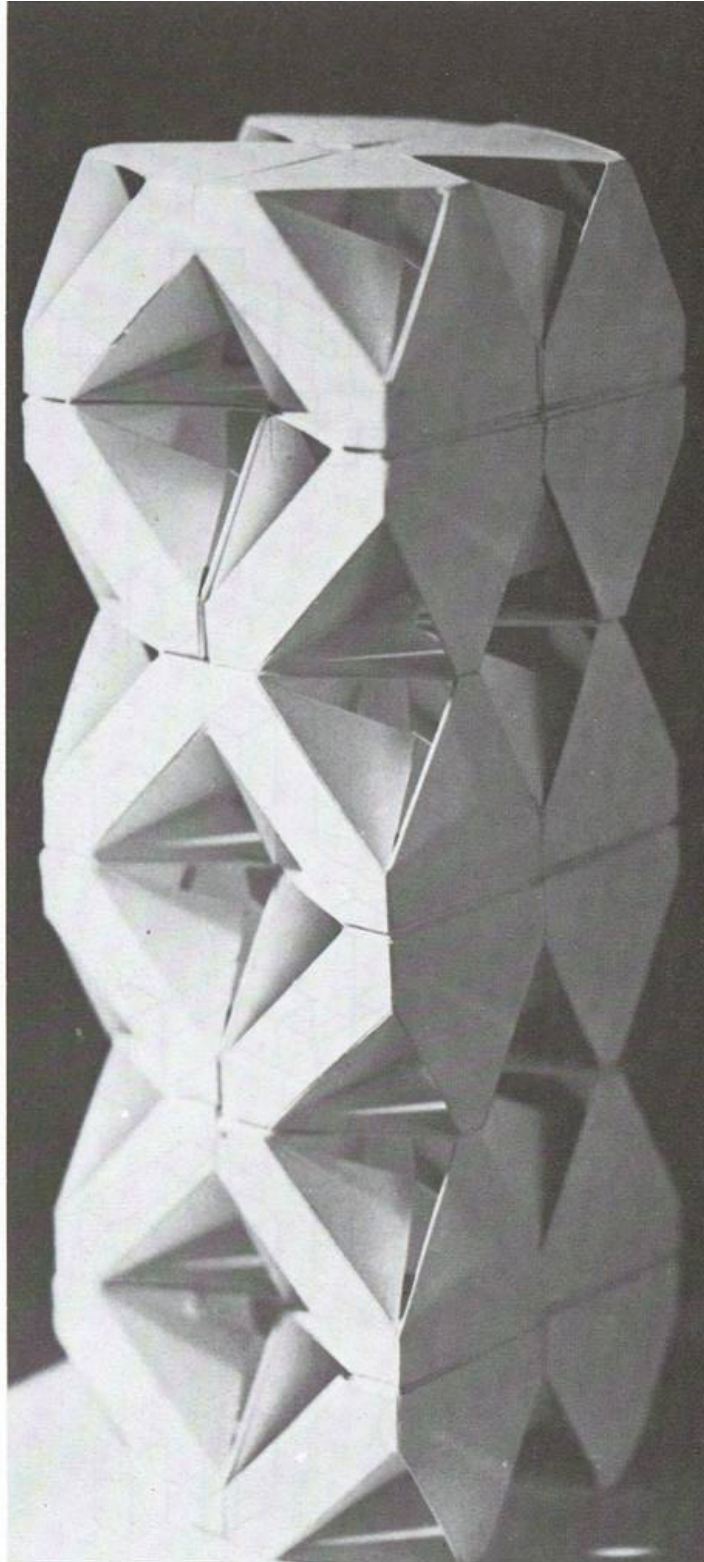
198

198

199

199

200



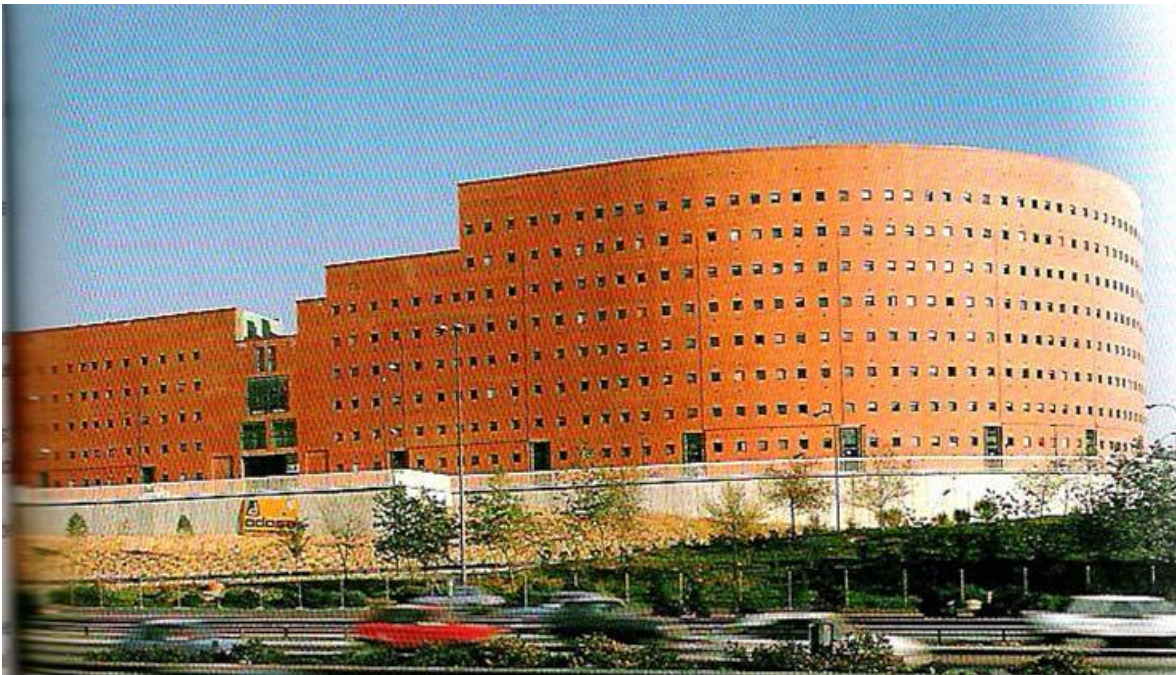


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

EJERCICIOS DE ESTRUCTURAS DE REPETICIÓN

ESTRUCTURA DE REPETICIÓN
DISPOSICIÓN DE LAS CAPAS
ORGANIZACIÓN DENTRO DE CADA CAPA
UNIÓN DE LOS MÓDULOS
PRISMAS CUADRADOS COMO MÓDULOS O CÉLULAS ESPACIALES
MÓDULO O CÉLULA ESPACIAL EN FORMA DE L
MÓDULOS DE ESTRUCTURA DE REPETICIÓN

NÚCLEO RESIDENCIAL, MADRID ESPAÑA, FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OIZA





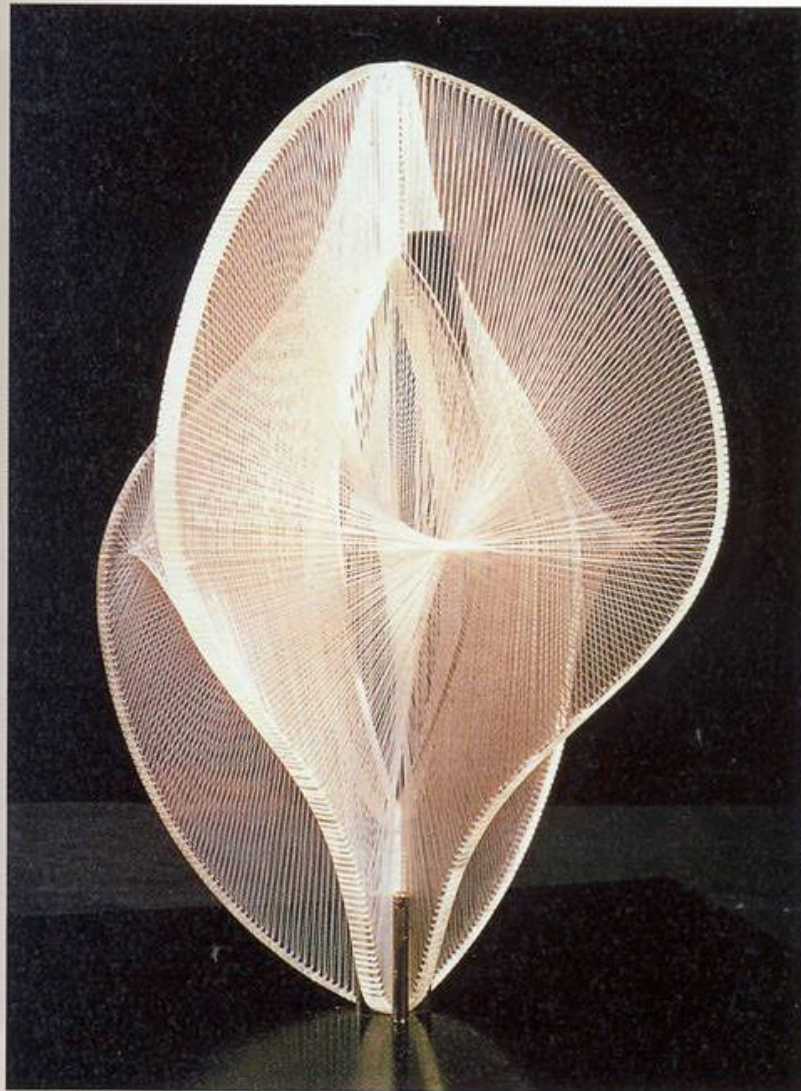
Gabo Naum

A nylon string is wound around two intersecting sheets of curved perspex to create a complex three-dimensional pattern of concave and convex folds. It was conceived as part of an unrealized 3-metre (10-foot) commission for the Esso building in New York in 1949. With this extraordinarily ethereal sculpture Gabo has achieved an example of delicacy, transparency and weightlessness that was unprecedented. The sculpture seems to float as if suspended from an invisible cord and, having no beginning

Linear Construction in Space No. 2

or end, it conveys a sense of infinity. Gabo was a Constructivist and this work is an example of the movement in the way that it captures the indefinite expansion of space. Gabo left his native Russia in 1922, and spent time in Berlin and Paris before becoming an American citizen. In 1952, he combined his artistic talents with architecture, constructing an enormous monument for a department store in Rotterdam.

• Hepworth, Lissitzky, Malevich, Rodchenko, Tobey



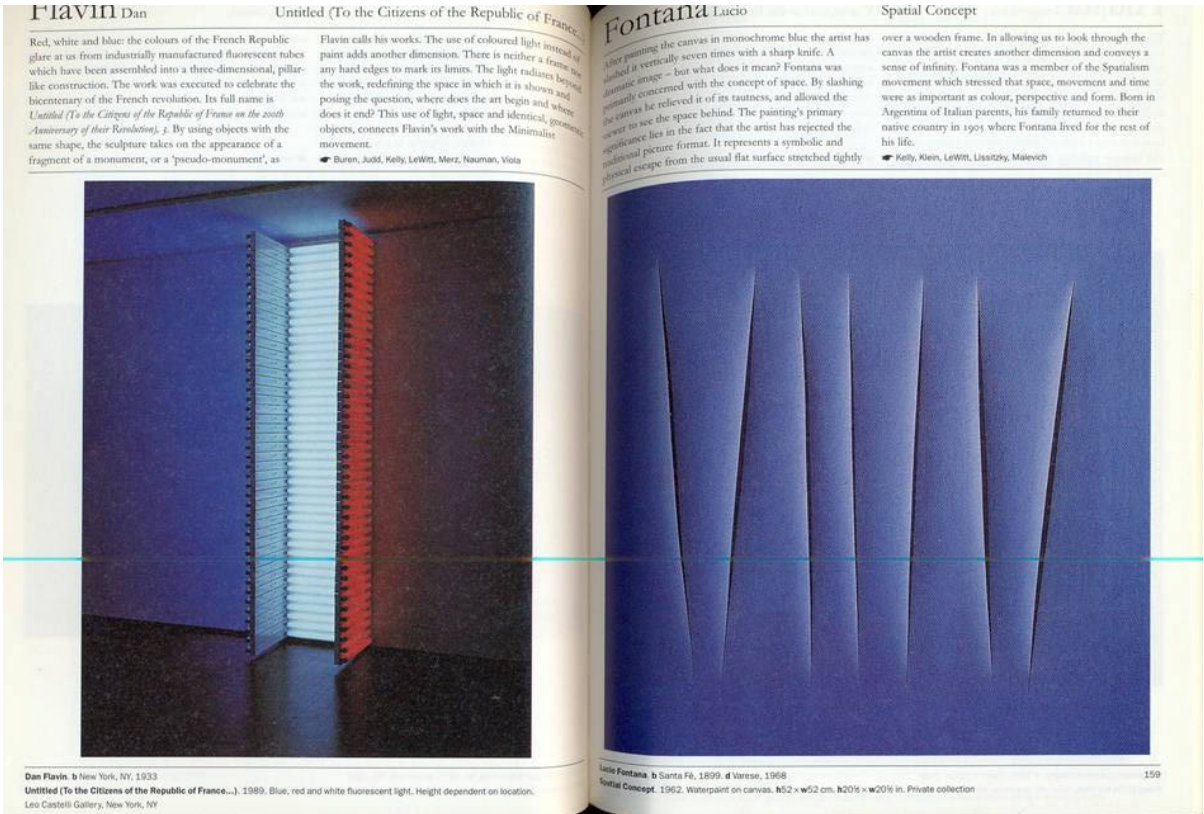
Naum Gabo: **b** Bryanks, 1890. **d** Waterbury, CT, 1977

Linear Construction in Space No. 2, 1957–8. Perspex and nylon string on a wooden base. **h**38 cm. **h**15 in. Private collection

169



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



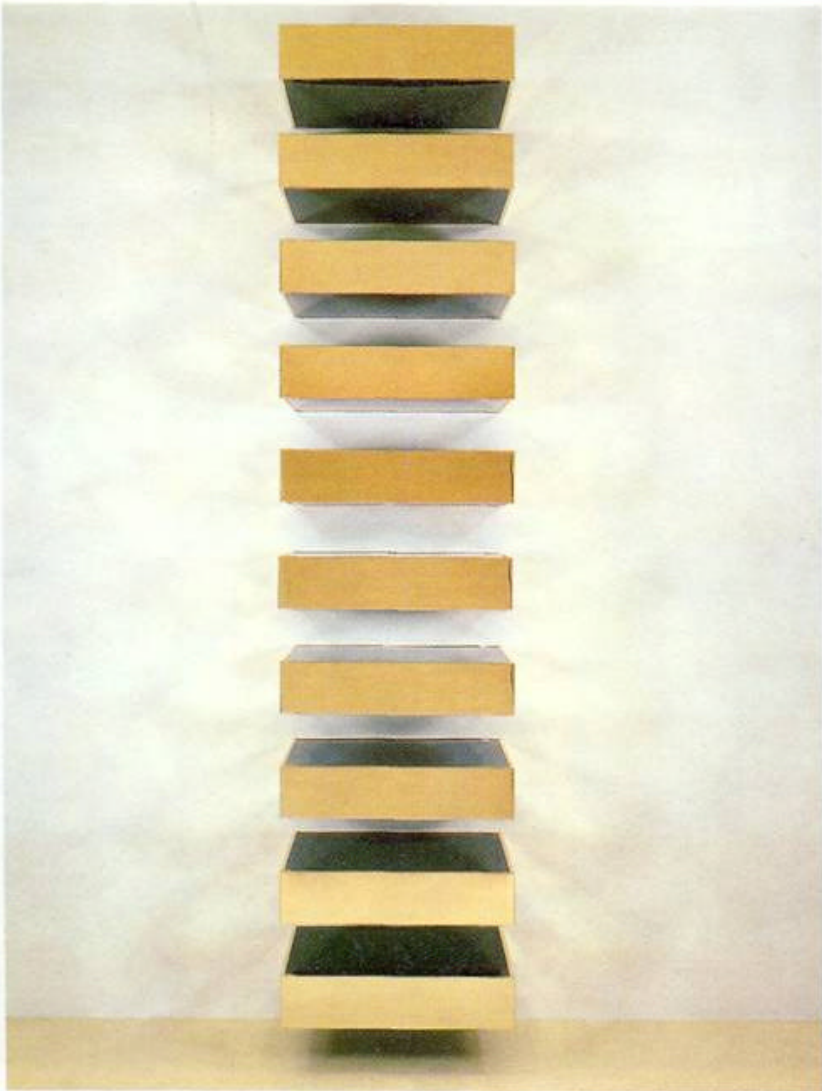


Judd Donald

Untitled

This sculpture, from the series 'Stacks', consists of a vertical arrangement of identical rectangular boxes, attached to a wall at right-angles in a mathematical sequence. It demonstrates Judd's simplification of shape, volume, colour and surface, and reduces art to its basic essential: the cube. Minimalist in style, like all his other pieces, the work is deliberately intended not to represent, imitate or express anything, nor is it 'composed' in any traditional sense. To achieve minimal personal contact with his work, the metal or plexiglass boxes he used were put together in a factory, spray-painted and placed in position by other people. All pieces were called 'Untitled' and were as plain as possible because he believed that a work of art should be looked at as a whole, not as a collection of parts. In addition to sculpture, Judd designed his own furniture and designed and built several houses.

☛ Andre, Flavin, Johns, LeWitt, Ryman



Donald Judd. **b** Excelsior Springs, MO, 1928. **d** New York, NY, 1994
Untitled. 1993. Brass and green plexiglass. **h**457.2 cm. **h**180 in. Private collection



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Proyecto Eastern Scheldt

West 8

Localización: Eastern Scheldt Delta, Holanda. **Fecha de realización:** 1991-1992. **Cliente:** Directoraat generaal Rijkswaterstaat directie Zeeland. **Arquitecto:** West 8. **Colaboradores:** Adriaan Geuze, Paul van Beek, Diny de Bruin (maqueta). **Programa:** Construcción de una barrera-puente como parte del proyecto Delta: cierre de estuarios y ensenadas en el suroeste de los Países Bajos; proyecto de paisajismo integral. **Fotografías:** Hans Werleman, Mectic Pictures Rotterdam, Bart Hofmeester.

Esta obra de ingeniería hidráulica es la mayor del mundo en su género. En 1953, tras una inundación de extensas zonas de Zelanda, se decidió devolver al mar la mitad de las tierras, erigiendo diques frente a la antigua línea de costa. La construcción de la parte

final del proyecto destruyó un ecosistema único y a esta destrucción se oponían frontalmente ecologistas y criadores de mejillones y ostras. A finales de 1974, el gobierno hizo caso de estas protestas y decidió que la boca del Scheldt Oriental quedara

especialmente plasmado en las "Planicies de conchas": tras allanar todas las zonas, nivelándolas con el entorno, West 8 las hizo cubrir de conchas, de los productos de desecho de las explotaciones de marisqueo vecinas. Los berberechos y los mejillones se dispusieron



parcialmente abierta, si bien provista de un sistema para cerrarla completamente en caso de emergencia. El proyecto de paisajismo integral de West 8 para los restos de la construcción de la barrera y sus dos extremos no podía ser

en alternancia rítmica, formando contrastados dibujos blancos y negros, en cuadrícula o de líneas. Situada 13 m. por encima del mar, la autopista que sigue la suave curva de la barrera de protección del delta ofrece ahora una espectacular panorámica sobre el paisaje acuático de Zelanda.



98 Infraestructuras y urbanismo



Battery Park

Hanna & Olín, Paul Friedberg, Child Associates

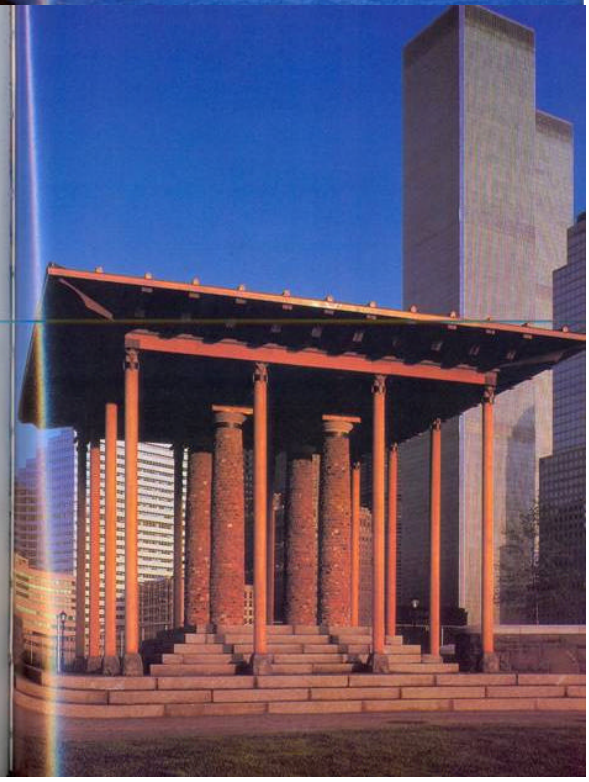
Localización: Nueva York, EE.UU. **Fecha de construcción:** 1984-1995. **Arquitectos:** Hanna & Olín, Paul Friedberg, Child Associates. **Promotor:** Ayuntamiento de Nueva York y la Corporación de Desarrollo Urbano del estado de Nueva York. **Colaboradores:** Cooper Eckstut and Associates. **Fotografías:** Esto.

Este parque es un ambicioso proyecto residencial y comercial sobre un terreno de cerca de 92 acres, situado en la parte baja de Manhattan y flanqueado por el World Trade Center y el río Hudson. Los objetivos básicos de la actuación, dividida en dos fases, incluían la sistematización de un espacio público abierto que acogiera un paseo de una milla de distancia a lo largo del curso fluvial y varias millas

de bulevares y calles, así como un número considerable de plazas y parques. El espacio original, carente de episodios naturales y de identidad urbana, obligó a los autores a realizar una serie de estudios previos que lograran conectar este nuevo espacio público con la idiosincracia urbana y cultural de la ciudad. Así, se propuso integrar, por ejemplo, obras de arte en el contexto urbano cotidiano.



178 Infraestructuras y urbanismo





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

The Citadel

Martha Schwartz


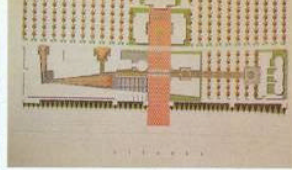
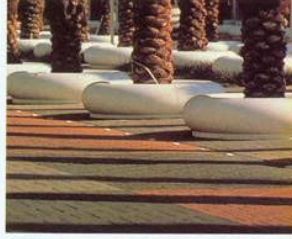

Localización: City of Commerce, California, EE.UU. **Fecha de construcción:** 1990-1991. **Arquitecto:** Martha Schwartz. **Fotografías:** G. Leadmon.

El diseño paisajista es una doctrina, una forma de percibir lo humano y su relación con la naturaleza y el universo. Martha Schwartz parte de la idea de que el hombre, especialmente el norteamericano, ha usado y abusado de la Madre Tierra; al volverse materialista y perder contacto con la naturaleza, ha perdido buena parte de la percepción de sí mismo. El aparente descontentamiento que se opera en el entorno humano no anula, sin embargo, su inspiración, sino que constituye su punto de partida para trabajar. En The Citadel, el origen de la inspiración está en la forma de la antigua factoría UniRoyal Tire and Rubber. Sobre un suelo pavimentado a modo de damero en tonos grises, verdes y ocres, unas hileras de palmeras datileras plantadas en una especie de blanquíssimos neumáticos convergen hacia una plaza que nos traslada a otro tiempo y lugar.





146 Infraestructuras y urbanismo

The Citadel 147

Plaza de Olite

Francisco José Mangado Beloqui

Localización: Olite, Navarra, España. **Fecha de realización:** Octubre, 1996 - Enero, 1998. **Cliente:** Ayuntamiento de Olite. **Arquitecto:** Francisco José Mangado Beloqui. **Colaboradores:** Fernando Redón, Arturo Pérez (aparejador). **Programa:** Diseño y construcción de plaza urbana con acceso a galerías subterráneas; mobiliario urbano, paisajismo e iluminación. **Fotografías:** Francesc Tur.

La obra se sitúa en la villa medieval de Olite. El arquitecto debía tener en cuenta la existencia de unas galerías antiguas construidas entre los siglos XI y XII, de gran valor histórico, que probablemente constituían el acceso a los sótanos de un palacio. Tres son los conflictos a los que debe enfrentarse el autor. En primer lugar, se imponía uniformizar un trazado geométrico asimétrico, fruto de la desorganización del crecimiento urbanístico; también se precisaba comunicar con el exterior las galerías subterráneas que, durante siglos, habían permanecido ocultas. Por último, se debía solucionar el problema que plantea el enfrentamiento entre materiales antiguos y nuevos. Sobre la planta se pueden distinguir tres tramos: las escalinatas de acceso a la plaza, el paseo y el espacio que corresponde más propiamente a la definición de la plaza. La configuración geométrica del bulevar se completa a través del mobiliario urbano, bancos, luminarias y fuentes que se disponen de manera lineal, produciendo una sensación de horizontalidad en contraste con la verticalidad del fondo de los muros. En relación a los materiales, se decidió la utilización de piedras extraídas de canteras, cuyo tono grisáceo permite ese contraste que confiere autonomía a la nueva creación. Aprovechando el tratamiento geométrico mediante pirámides, círculos y conos, el conjunto queda unificado en toda su disposición.





130 Infraestructuras y urbanismo





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Torre de Montjuïc

Santiago Calatrava

Localización: Barcelona, España. **Fecha de realización:** 1992. **Ciente:** Compañía Telefónica Nacional de España. **Arquitecto:** Santiago Calatrava. **Programa:** Torre de comunicaciones junto a una intervención de jardinería. **Fotografías:** David Cardeus.

La torre de telecomunicaciones de Montjuïc debía erigirse como uno de los símbolos del espíritu de la Barcelona olímpica. La idea propuesta por Santiago Calatrava se materializaba en una figura



blanca de 119 m. de altura, de inspiración antropomórfica y actitud oferente, en la que la inclinación del fuste (17° con respecto a la vertical) coincide con el ángulo del solsticio de verano en la ciudad, con lo cual deviene un monumental reloj solar. Una corona semicircular culmina la orgánica imagen de la torre. Las funciones que debía cumplir la torre de Montjuïc eran múltiples: en primer lugar, debía constituirse en nudo de radioenlaces de servicio fijo, en nudo de la

infraestructura radio-eléctrica de restauración y en soporte para la composición de radioenlaces de pequeña capacidad y corto alcance; en segundo término, había de facilitar las conexiones de servicio móvil (telefonía móvil automática); y, por último, tenía que permitir la sustitución de la antigua Estación de Radio de Montjuïc. Pasada la vorágine olímpica y debido a su actual infrutilización, la torre ha pasado a convertirse en un elemento decorativo del paisaje de la ciudad.



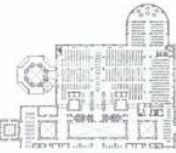
106 Infraestructuras y urbanismo



Biblioteca Central de Denver

Michael Graves

Localización: Denver, Colorado EE.UU. **Fecha de realización:** Enero de 1996. **Promotor:** Ayuntamiento de la ciudad de Denver. **Coste:** \$ 46,5 millones. **Arquitecto:** Michael Graves. **Colaboradores:** Klipp Colussy Jenks DuBois Architects (dirección), Hyman/Etkin Construction (gestión), S.A. Miro Iestructural, The Ballard Group (mecánica), Gambrell Engineering (electricidad), Clanton Engineering (iluminación), Engel/Kieding Design Associates (diseño de interiores), Sadgett and Cover-Clark (paisajismo), David L. Adams (acústica). **Programa:** Salas de lectura temática. **Fotografías:** Timothy Hursley.



En Denver, Colorado, Michael Graves realizó la ampliación de la Biblioteca Central de la ciudad. El edificio original, diseñado por Burnham Hoyt en 1956, está catalogado en el National Register of Historic Places.

La antigua biblioteca mantiene su presencia institucional en el Civic Center Park, al norte, y su propia identidad como elemento de una composición mayor. La ampliación queda al sur, en la parte trasera. Sin embargo, apuesta por una fuerte y nueva imagen pública. Una fachada rotunda y representativa, orientada a sur, está destinada a convertirse en un punto focal de la Thirteenth Avenue.

Escala, colorido y variedad volumétrica, sintonizan con el entorno. La imagen del downtown constituye una auténtica composición geométrica de prismas de tamaños y colores distintos, que se solapan en el horizonte. Michael Graves trabaja a su vez con formas absolutas y conocidas: cilindros,

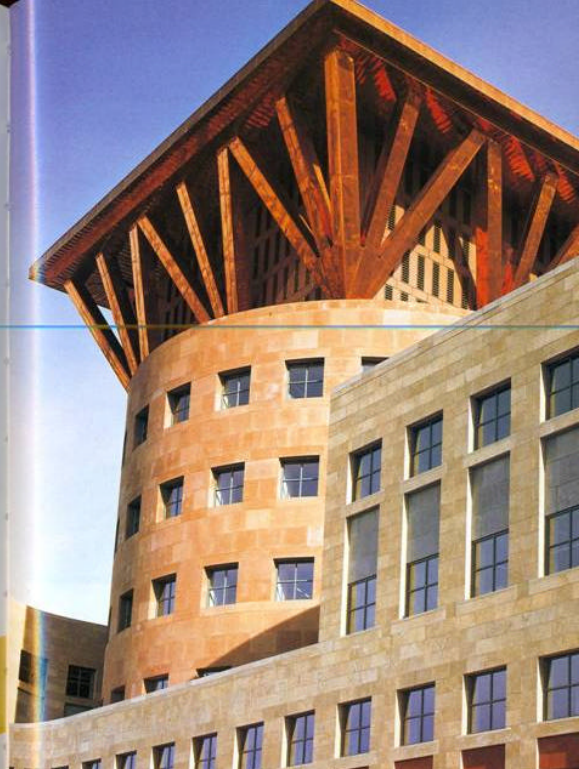
prismas, conos, pirámides...

En cierto modo, Graves aplica a un proyecto individual las relaciones que establecen los edificios entre sí, desde el punto de vista urbano.

No obstante, el arquitecto de Indianápolis no busca sólo que el proyecto se integre en la ciudad, sino también que aporte una carga simbólica y significativa. Es decir, Graves intenta recuperar para la arquitectura una cualidad ausente en el movimiento moderno: la monumentalidad. Sobre todo en el caso de los edificios públicos, el arquitecto, según Graves, tiene la obligación de trasladar a su obra el significado de cada institución en la sociedad.



354 Equipamientos para la cultura





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

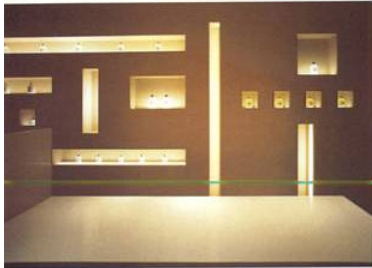
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Dr. Baeltz

Shigeru Uchida

Localización: Kitazawa y Hirao, Tokio, Japón. Fecha de construcción: 1995. Arquitecto: Shigeru Uchida. Programa: Pequeña tienda de cosméticos; almacén-oficina. Fotografías: Nacasa & Partners.



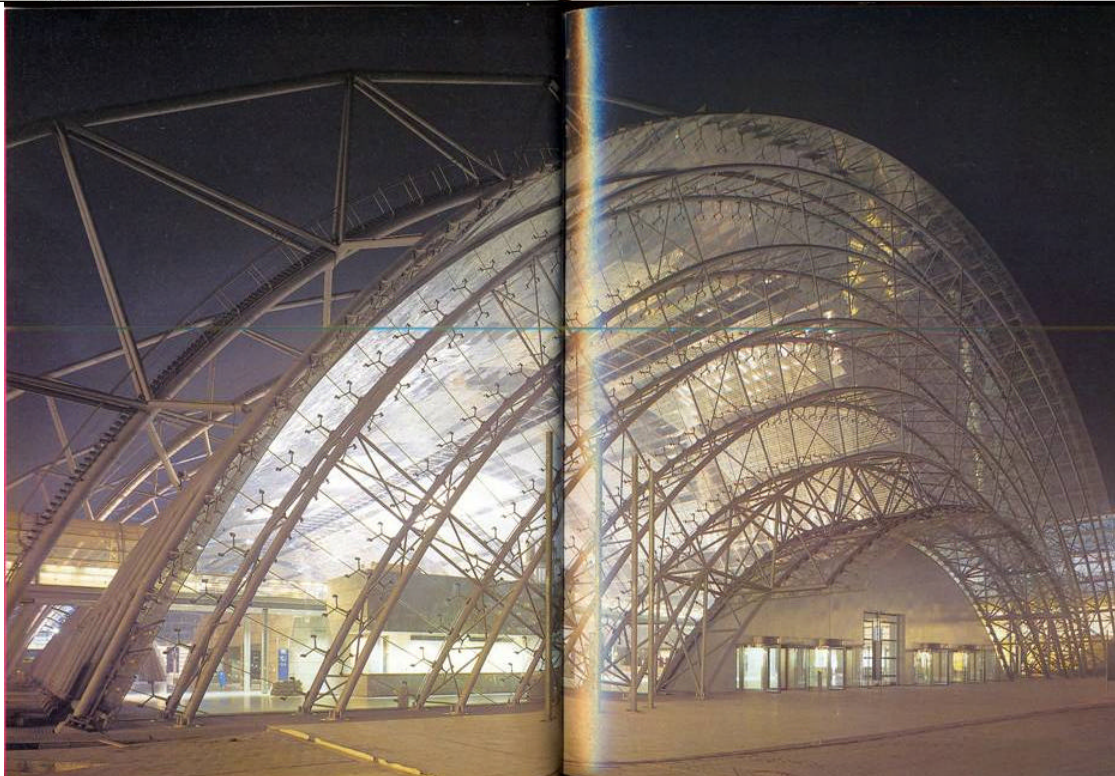
La tienda de cosmética diseñada por Shigeru Uchida para Dr. Baeltz representa la adaptación de un esquema de funcionamiento atípico en un local comercial a unos espacios de reducidas dimensiones, para lo cual sus componentes han sido minimizados hasta sus rasgos fundamentales en un proceso de análisis que tiene como resultado la integración de todos ellos en un diseño unitario donde se funden lo estético con lo funcional. El local tiene reducidas dimensiones (29,80 m² y 38 m³) y planta rectangular, con el acceso integrado en un paramento vidriado

continuo que conforma la fachada hacia el centro comercial y que permite la visión total del espacio interior. Su superficie se estructura en tres secciones: tienda, mostrador de atención al cliente y zona de tratamiento facial, en el fondo. El mostrador, situado en posición longitudinal y complementado con sillas de estructura de acero tapizadas en tela azul, es el único elemento que invade el vacío del local; las mercancías se han desplazado hacia la periferia que constituyen los muros, y la zona de tratamiento facial se encuentra separada del resto por un panel que no llega al techo, permitiendo la continuidad física y visual del espacio. La composición de aberturas en los muros se ve reforzada con la iluminación propia de cada una de ellas, que resalta escenográficamente los productos expuestos con combinaciones de unos pocos tipos de envases. El uso del beige como color predominante obedece a una voluntad de ensanchar el reducido espacio de las tiendas.

546 Centros de ocio



Dr. Baeltz 547





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Feria de Muestras de Leipzig

Von Gerkan, Marg & Partner

Localización: Leipzig, Alemania. **Concurso:** 1992. **Fecha de realización:** 1993-1996. **Ciente:** Leipziger Messegesellschaft. **Arquitectos:** Von Gerkan, Marg & Partner. **Consultor fachada:** PBI, Klaus Glass, Büro Worn. **Estructuras:** Ian Ritchie Architects, London. **Paisajistas:** Wehberg, Eppinger, Schmidtke. **Programa:** Espacios de exposición, centro de congresos, administración, almacenes y aparcamiento. **Fotografías:** Architekturphoto.





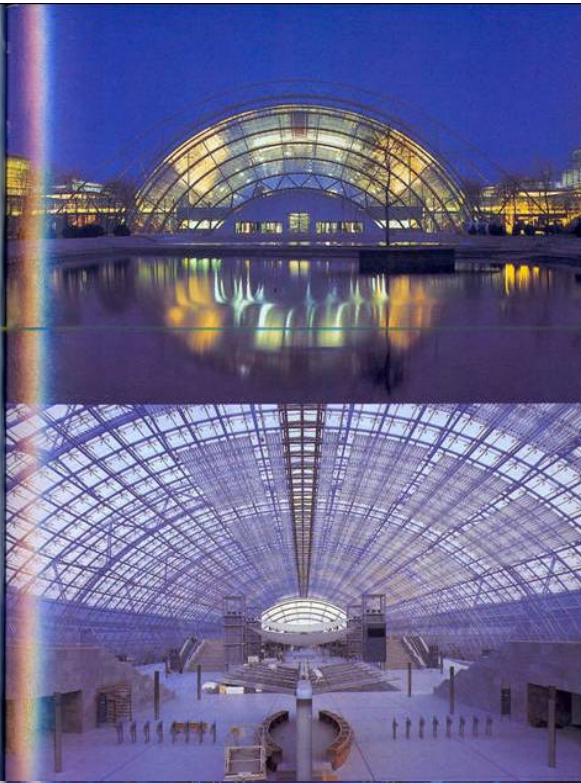
Esta enorme instalación ferial para Leipzig retoma una larga tradición ferial de la ciudad germana. Un nuevo empuje de la Alemania unificada para revitalizar la antigua República Democrática convierte a esta feria en uno de los puntos más importantes de encuentros e intercambio comerciales entre el este y el oeste de Europa. Las nuevas instalaciones de la feria se sitúan en la periferia norte de la ciudad de Leipzig, bien comunicadas tanto con las vías importantes de salida de la ciudad como con el aeropuerto. La propuesta incluye, aparte de los espacios de feria tradicionales, lugares para la organización de congresos y reuniones paralelos a la feria. El espacio abovedado central alberga los servicios de compra de entradas, paneles de orientación, puntos de información y acceso al nivel superior. Con más de 250 metros de longitud y 80 de anchura, este gran vestíbulo vidriado es el mayor de su tipo nunca construido.



Planta del conjunto de la feria

1. Entrada principal
2. Estanque
3. Vestíbulo de entrada oeste
4. Torre
5. Administración
6. Centro de artesanía
7. Foro
8. Vestíbulo
9. Centro de congresos
10. Restaurante
11. Espacios de exposición
12. Parque
13. Vestíbulo este
14. Exposición al aire libre
15. Parque entre
16. Aparcamiento
17. Edificio de aparcamiento

606 Edificios públicos, corporativos y de negocios



Foro Internacional de Tokio

Rafael Viñoly

Localización: 3-5-1 Marunouchi, Chiyoda-ku, Tokio, Japón. **Concurso:** Noviembre de 1989. **Finalización:** Junio de 1997. **Ciente:** Gobierno Metropolitano de Tokio. **Arquitectos:** Rafael Viñoly. **Colaboradores:** Masao Shima Architects. **Estructura:** Kunio Watanabe (Structural Design Group). **Programa:** Cuatro salas para teatro, conciertos, conferencias; la mayor con capacidad para 5.000 personas y la menor con capacidad para 1.500. Recinto ferial, salas de exposiciones, palacio de congresos, oficinas, comercios, restaurantes y aparcamiento. **Superficie total:** 145.000 m². **Fotografías:** Nacasa & Partners, Tim Hursley.

En el céntrico distrito de Marunouchi, dentro de la zona de negocios y cercano al comercial distrito de Ginza, el solar está estratégicamente conectado a la red de metro de la ciudad, así como a las estaciones de ferrocarril de Tokio y Yurakucho. La propuesta se decantó desde un primer momento por disgregar las partes más importantes del programa en volúmenes diferenciados. Por un lado, cuatro grandes salas para conciertos, exhibiciones y congresos, al oeste, se adaptan a la trama urbana del entorno escalonándose por tamaños y uniéndose por una fachada común a la ciudad. El gran vestíbulo, al lado opuesto del solar, resque las trazas de las vías del ferrocarril cercano, adaptándose perfectamente al perímetro del solar con su forma fusiforme alargada. Entre el vestíbulo y las diversas salas, una calle lo suficientemente ancha como para convertirse en plaza establece los vínculos, no sólo entre las diferentes partes del proyecto, sino con el resto de la ciudad, convirtiéndose en un preciado espacio público en una ciudad que carece de ellos, como lo es Tokio.





608 Edificios públicos, corporativos y de negocios





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Petronas Towers

Cesar Pelli & Associates

Localización: Kuala Lumpur, Malasia. **Fecha de construcción:** 1997. **Promotor:** Kuala Lumpur City Centre. **Arquitectos:** Cesar Pelli & Associates. **Colaboradores:** Adamson Associates (arquitecto asociado), KLCC Berhad Architectural Division (mediciones), Thornton-Tomasetti Engineers, Ranshill Bersekutu (estructural), Flack + Kurtz, KTA Tenaga (mecánica), Lehrer McGovern (dirección), STUDIO5 (interior), Balmori Associates (paisajismo). **Fotografías:** J. Apicella, P. Fallevu.C.P. & A.



Aunque cada torre tiene su eje vertical, el eje del conjunto está entre ellas, precisamente en el espacio vacío. La fuerza del mismo se potencia mediante el puente peatonal que conecta las dos torres (de 88 plantas) en los niveles 41 y 42 donde se encuentran los miradores sobre la ciudad abiertos al público.

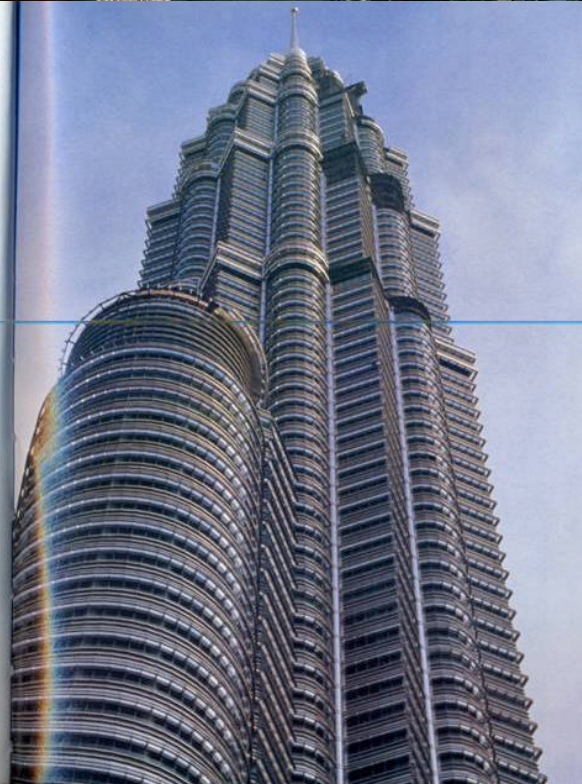
La decisión proyectual más importante fue hacer las torres simétricas, confiando a esta característica toda la carga figurativa y simbólica del proyecto. Entre ellas aparece el elemento clave de la composición en su conjunto: el vacío, concepto esencial en todas las culturas asiáticas.

El puente, con su estructura de soporte, crea una puerta hacia el cielo, una puerta de 170 metros de altura; una puerta al infinito. Las torres disminuyen su sección en planta seis veces conforme van ganando altura y, en los últimos retranqueos, la fachada se inclina suavemente hacia

el interior, completando la forma y reforzando el eje vertical de los edificios, que es rematado por las agujas en las cúspides. En las Petronas Towers se ha intentado proteger el interior de un asoleamiento excesivo. Por ello las franjas continuas de ventanas son de altura reducida y están protegidas por parasoles que, junto con los múltiples retranqueos en planta de la fachada, crean un constante juego de sombras formando en su conjunto una fachada tridimensional. El material de aplacado es acero inoxidable, material que potenciará los múltiples reflejos de la luz de Malasia.



786 Edificios públicos, corporativos y de negocios





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Suntec City

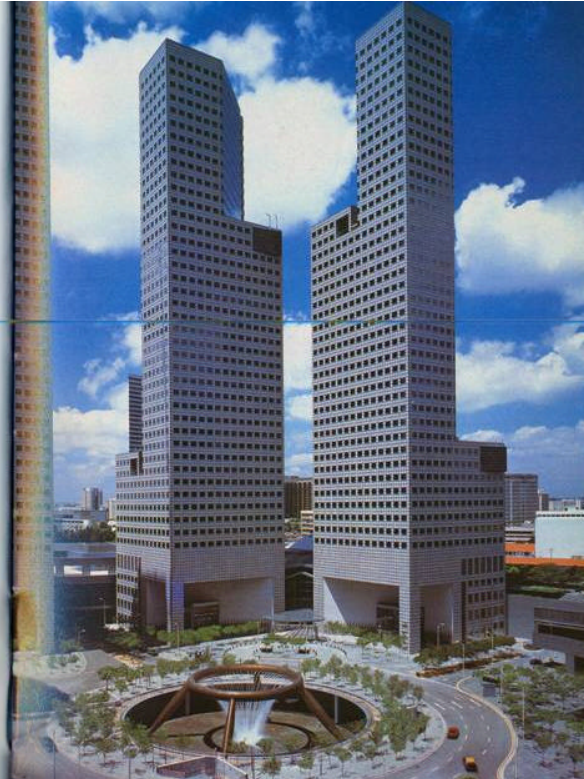
Tsao & McKown

Localización: Singapur. **Fecha de realización:** 1997. **Arquitectos:** Tsao & McKown. **Programa:** Edificio de oficinas, centro de convenciones, comercios, cafeterías, restaurantes y varios espacios de ocio. **Fotografías:** Richard Bryant / Arcad.



790 Edificios públicos, corporativos y de negocios

La escala del reciente desarrollo de Singapur compete sólo con la velocidad a la que se ha llevado a cabo. En este contexto se enmarca la actuación de Suntec City, donde el equipo de Tsao & McKown ha realizado un verdadero esfuerzo en la creación de un espacio cívico, en el que el peatón todavía tiene cabida en un entorno desarrollado en la altura. Localizado en la confluencia de las mayores arterias de tráfico de la ciudad, el solar ha sufrido unas modificaciones en el viario para hacer posible una mejor comunicación con el casco histórico. Entre ésta y Suntec City se ha puesto en marcha un polo cívico a escala de la ciudad a lo largo de una franja verde paralela al agua, con lo que se facilitaría el posterior enlace. La escala de intervención de lo que hoy por hoy es el mayor complejo privado del país se acerca por un lado al contexto urbano de las torres, pero por otro presta una especial atención al peatón, aproximando su gran tamaño a la escala humana.



Melbourne Central

Kisho Kurokawa

Localización: Melbourne, Australia. **Fecha de realización:** 1991. **Arquitecto:** Kisho Kurokawa. **Programa:** Oficinas, espacios comerciales y de ocio, acceso subterráneo a una estación de la línea de metro. **Fotografías:** Tomio Ohashi.

Este complejo edificio del arquitecto japonés Kisho Kurokawa se sitúa en el céntrico distrito financiero de Melbourne. En sus más de 260.000 m² se alojan oficinas, espacios

comerciales y de ocio, junto con un acceso subterráneo a una estación de la línea de metro. Se pretende, a través de la yuxtaposición de actividades varias en un

solo edificio complejo, revitalizar un distrito de la ciudad que había ido perdiendo todo su dinamismo urbano. El solar de 26.000 m² no ocupa la totalidad de la superficie de la manzana donde se ubica y hace que la coexistencia con los edificios adyacentes se convierta en una orientación clara en la definición del proyecto. La parte baja del edificio, sobre la que sobresale la torre de vidrio, al tener un contacto con el entorno urbano inmediato, intenta en su composición volumétrica evidenciar la propia complejidad de la ciudad. Bajo el gran cono acristalado se abre un gran espacio atrio que configura el corazón de las actividades del centro comercial. Sobre él asoman numerosos balcones en los distintos niveles que vierten sobre el espacio, y se realizan los movimientos verticales de comunicación entre ellos. El edificio se presenta, en definitiva, como un intento de aglutinar, en un solo complejo, toda la complejidad de una ciudad, en una combinación heterogénea de usos, materiales y formas.



796 Edificios públicos, corporativos y de negocios

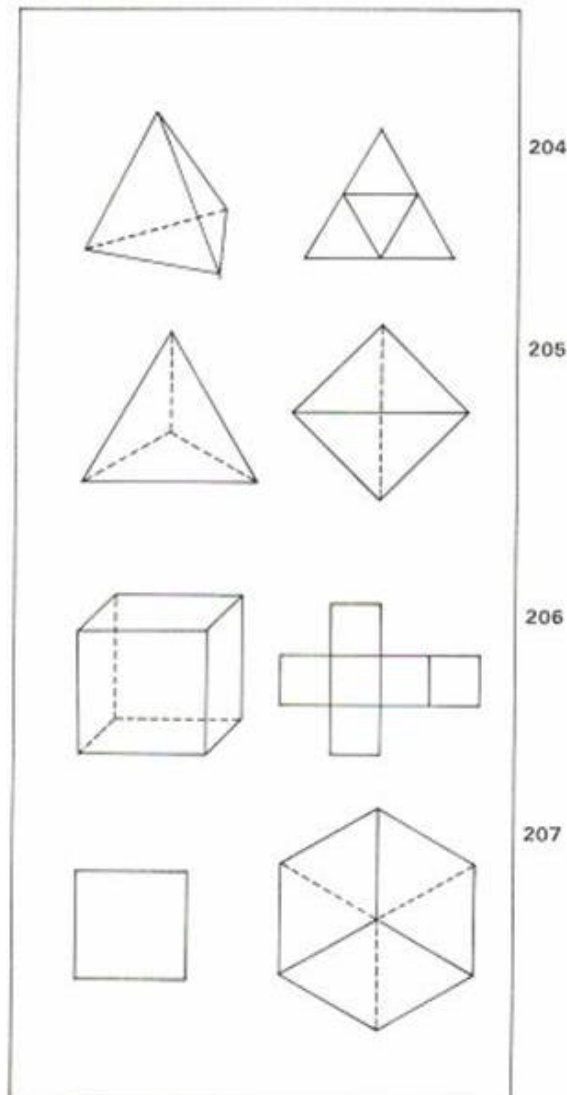




ESTRUCTURAS POLIÉDRICAS

Los sólidos platónicos

Los poliedros son figuras fascinantes, que pueden ser adoptadas como estructuras básicas en el diseño tridimensional. Entre ellos hay cinco sólidos geométricos, fundamentales y regula res, que son de primordial importancia. Como grupo se los conoce con el nombre de sólidos platónicos e incluyen el tetraedro (cuatro caras), el cubo (seis caras), el octaedro (ocho caras), el do decaedro (doce caras) y el icosaedro (veinte caras). Cada uno de ellos está construido de caras regulares, todas iguales, y sus vértices son ángulos poliédricos regulares.

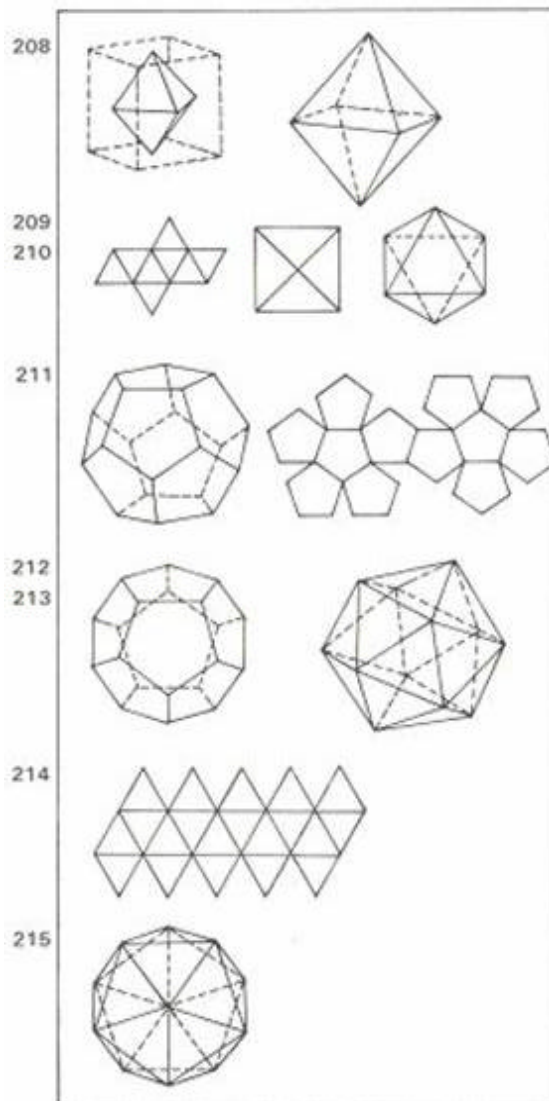




Los sólidos de Arquímedes

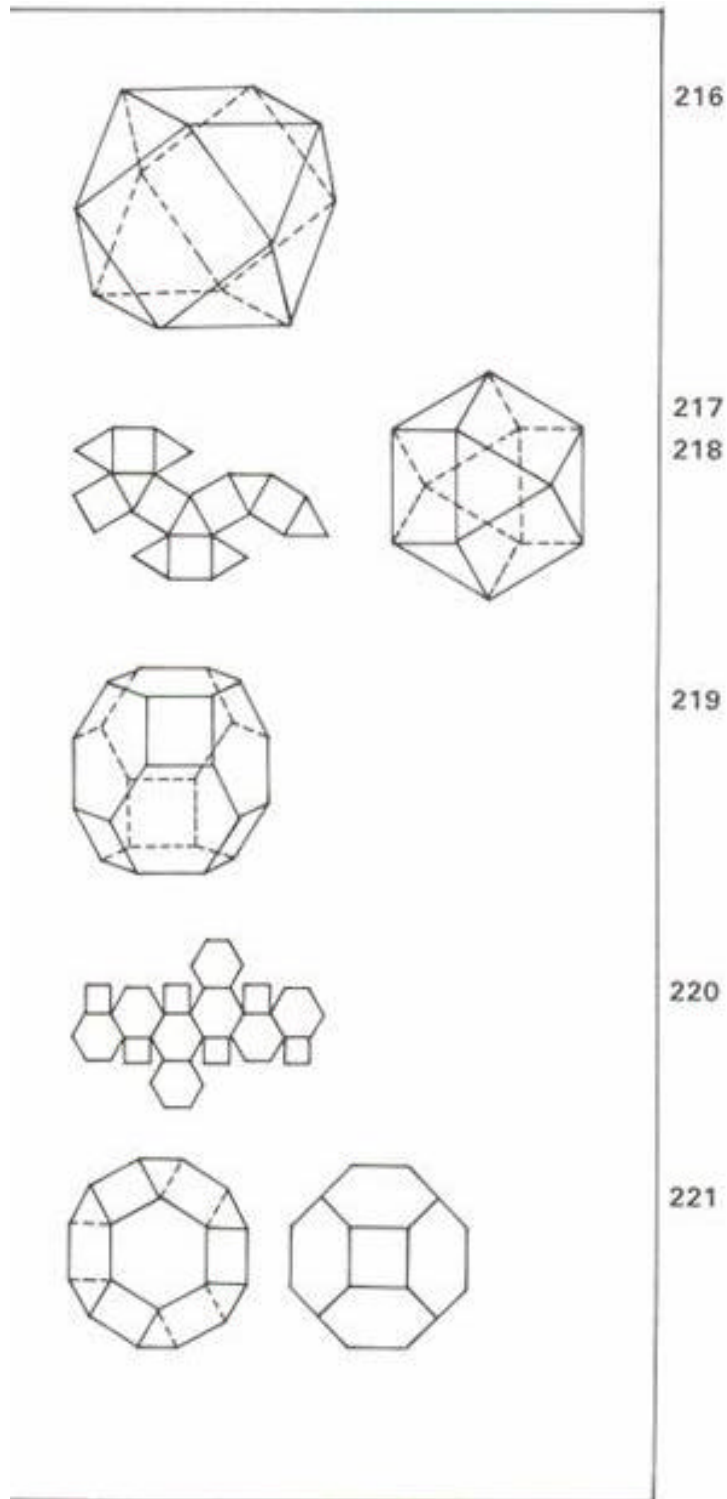
Además de los cinco sólidos platónicos, que son poliedros completamente regulares, hay una cantidad de poliedros irregulares que se conocen como sólidos de Arquímedes. Estos poliedros irregulares están contruidos asimismo de polígonos regulares. La diferencia entre los sólidos platónicos y los de Arquímedes es que cada sólido platónico se compone de un solo tipo de polígono regular, mientras cada sólido de Arquímedes se compone de más de un tipo de polígono regular.

En total hay trece sólidos de Arquímedes, pero aquí sólo presentamos los más simples e interesantes, que son los siguientes.



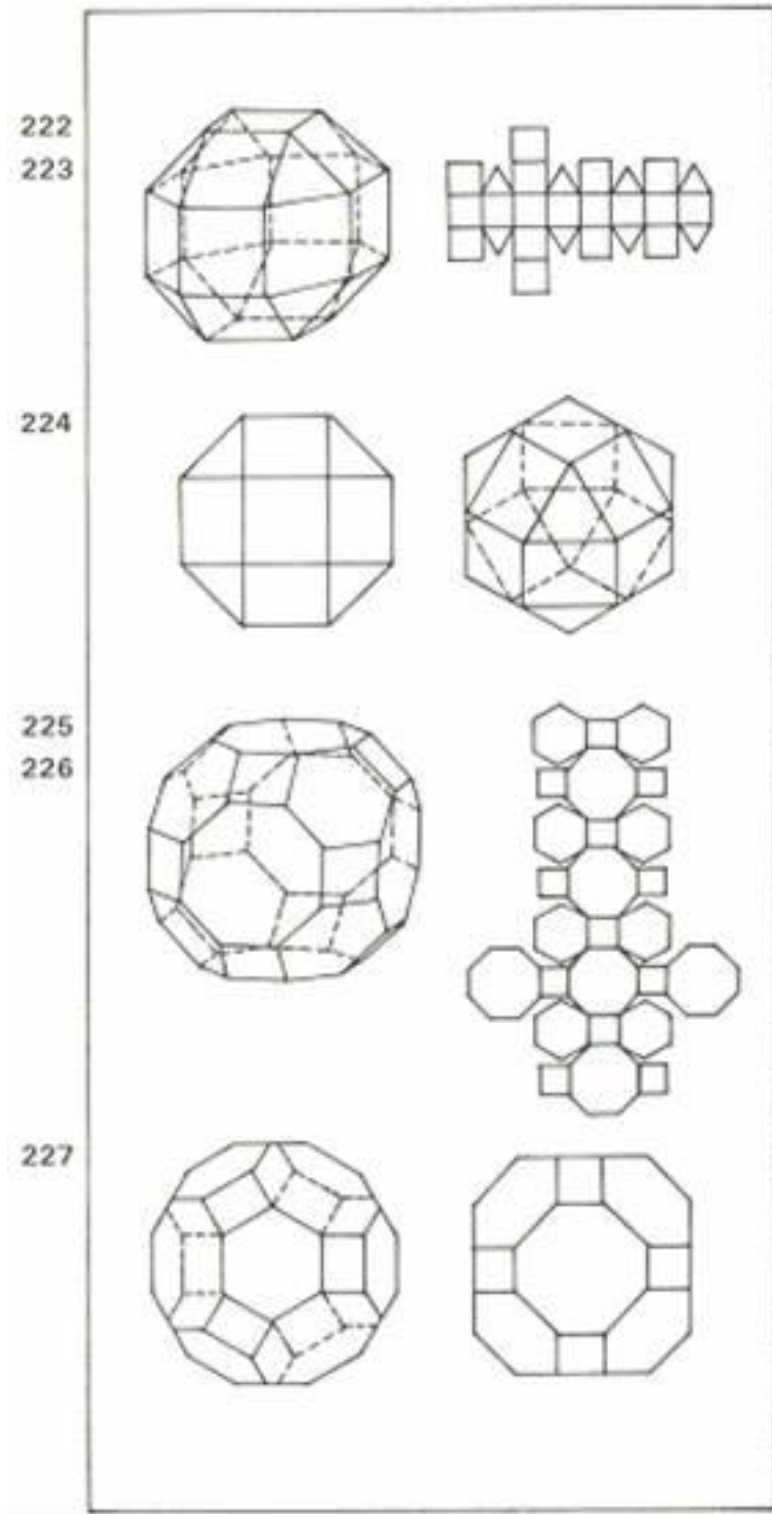


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



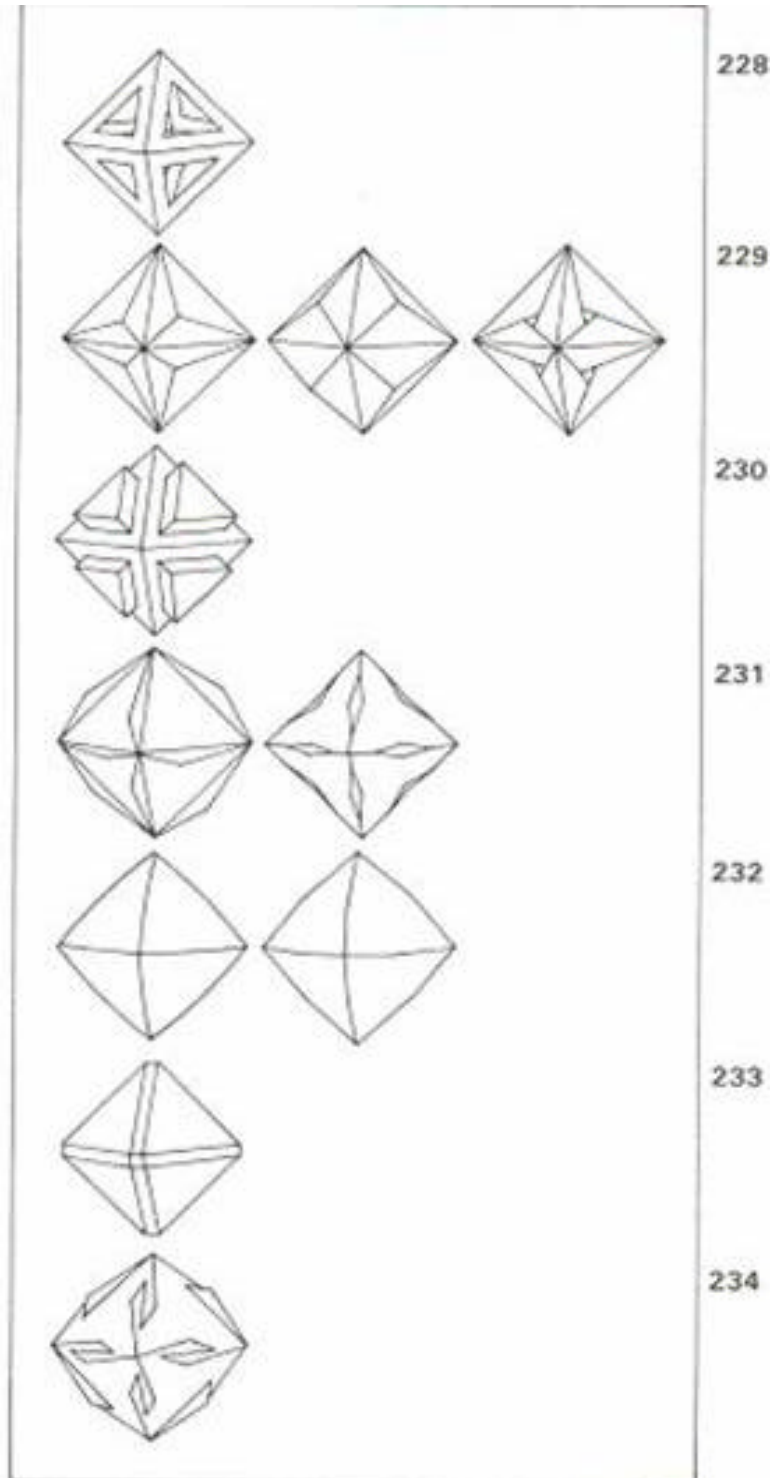


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



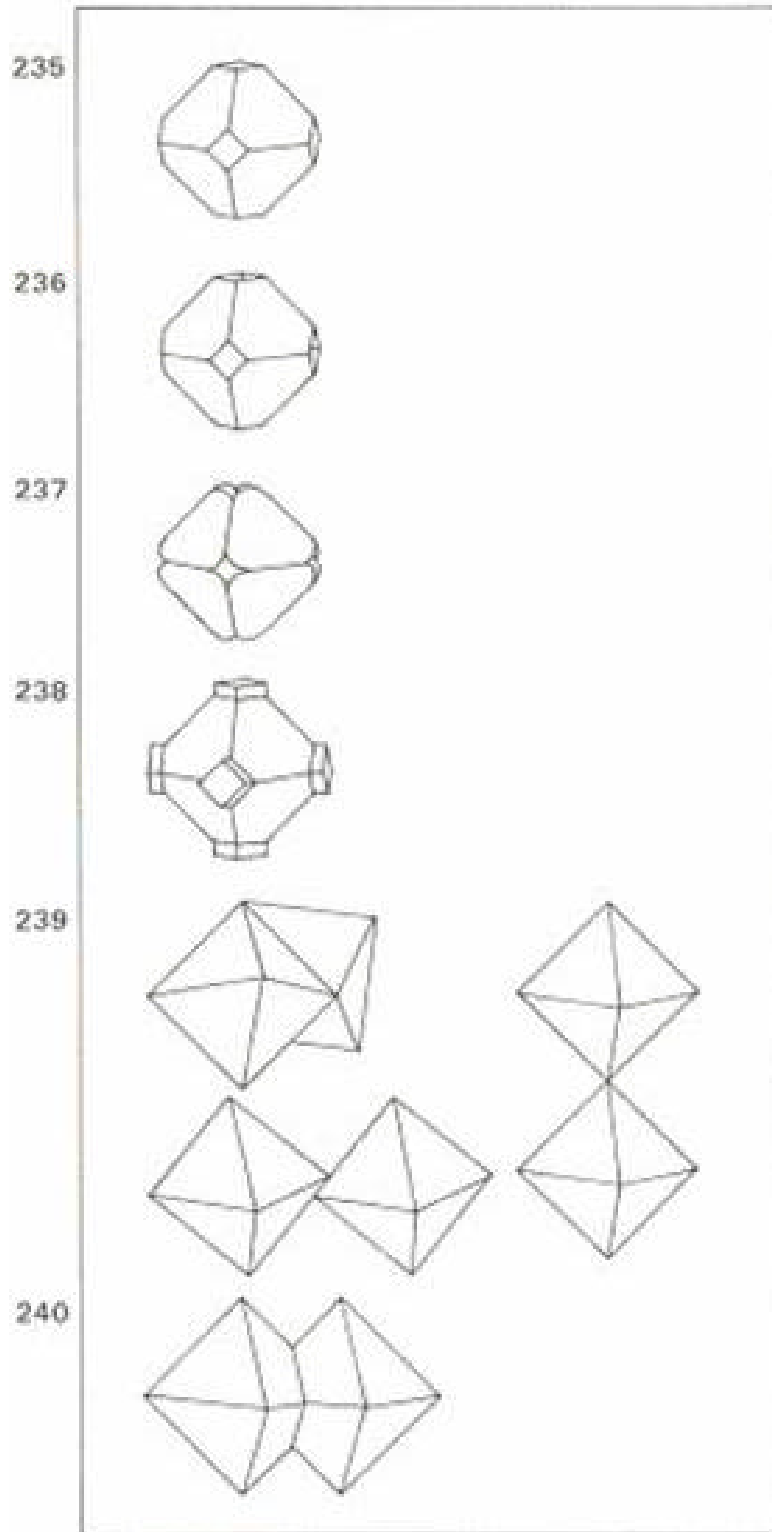


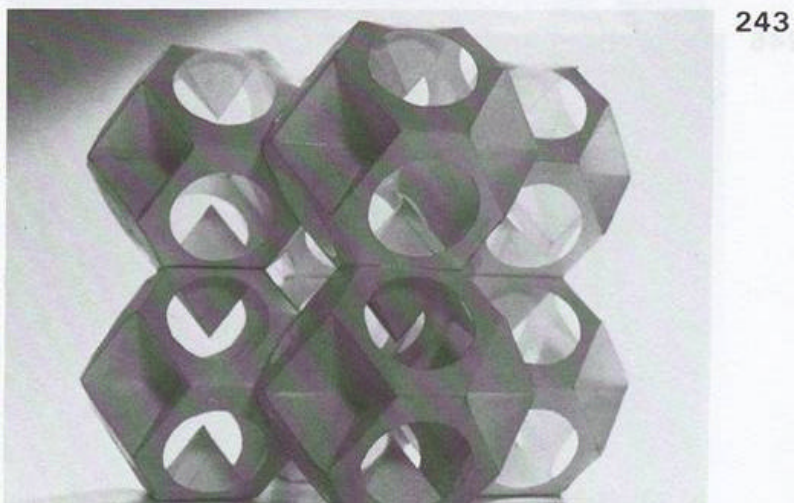
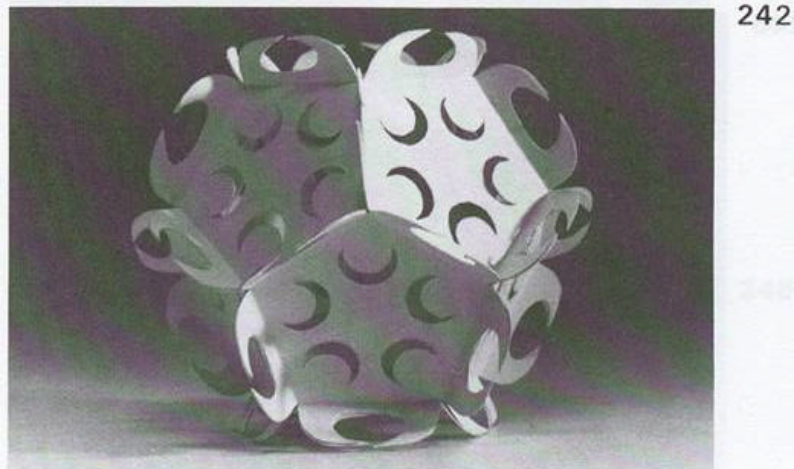
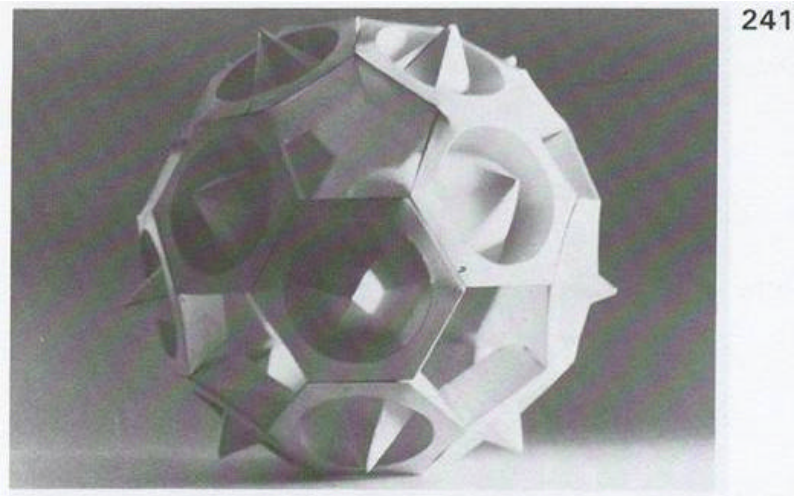
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

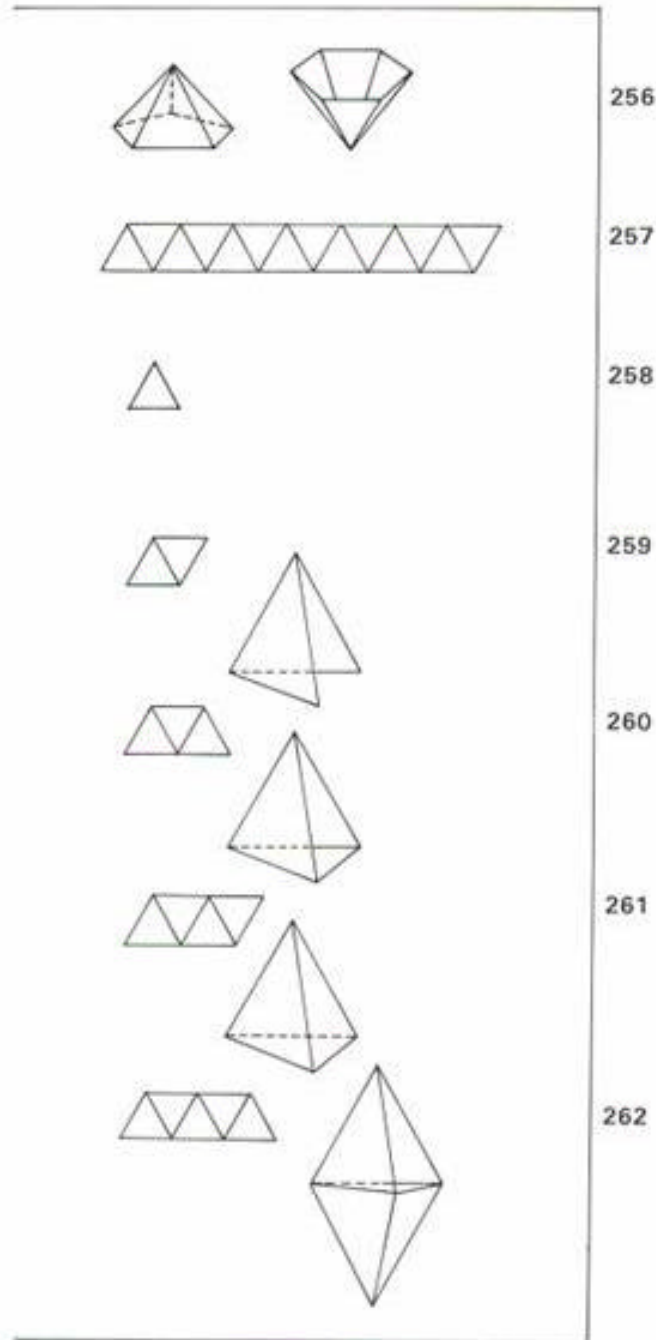






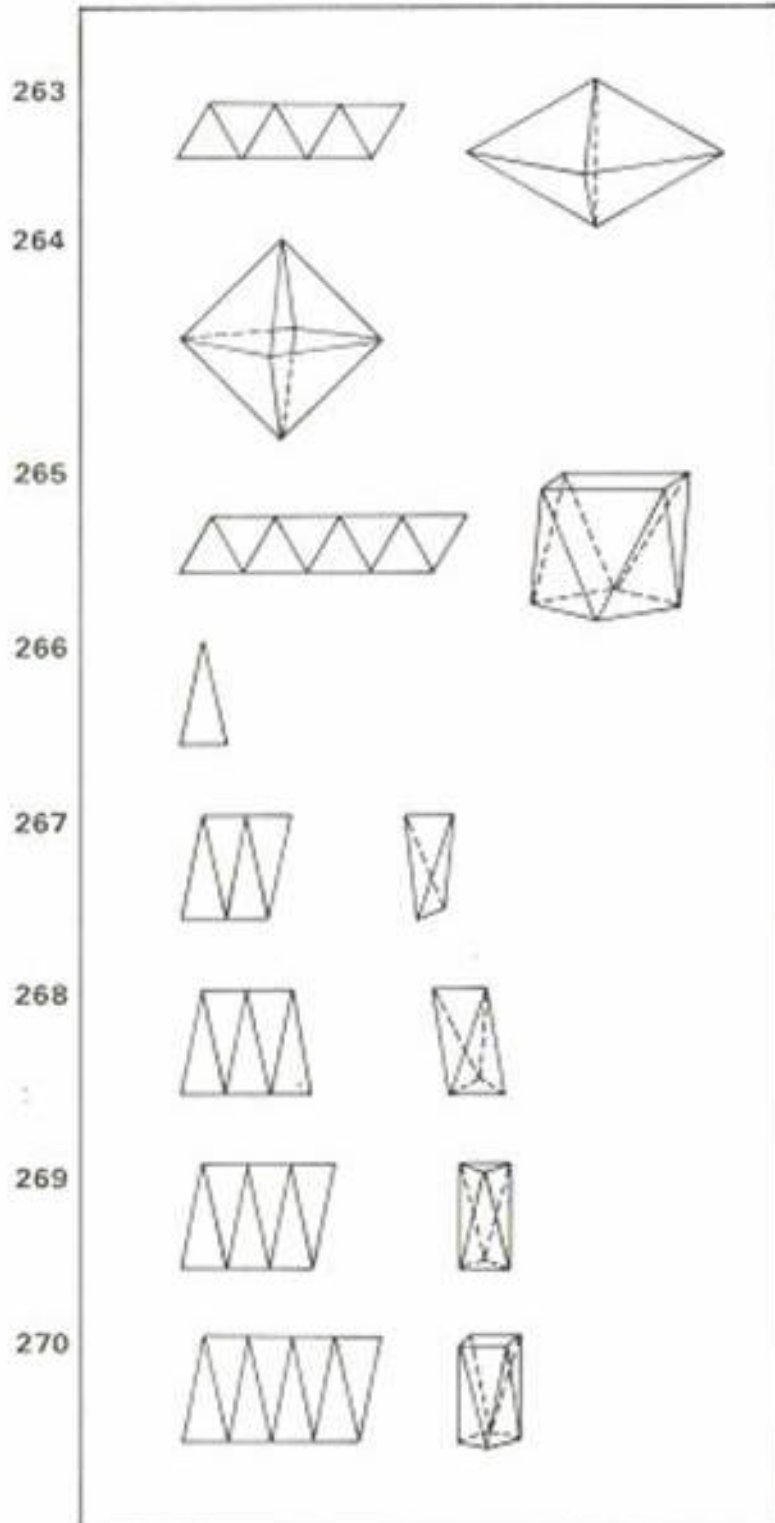
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Los Planos triangulares son asimismo usados para la construcción de figuras piramidales, que se proyectan desde o penetran en las caras de cualquier poliedro. Por lo tanto, los planos triangulares son de considerable importancia en el diseño tridimensional y no pueden ser ignorados



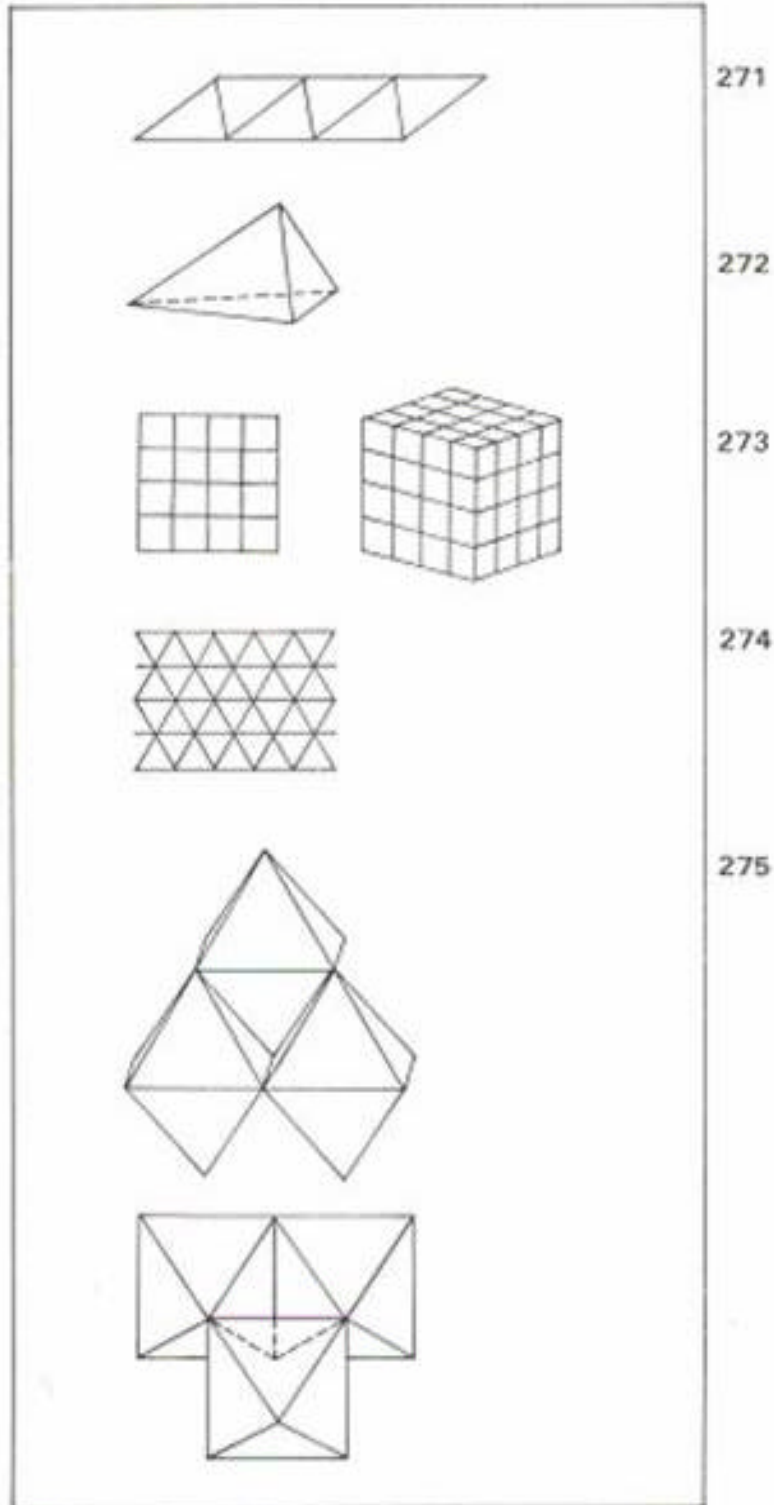


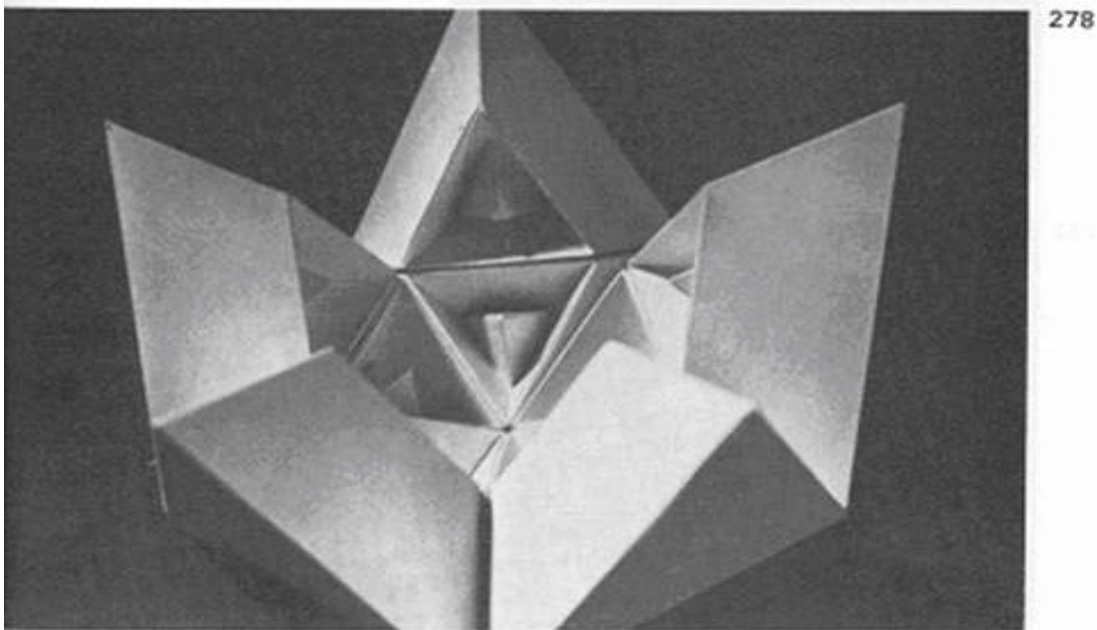
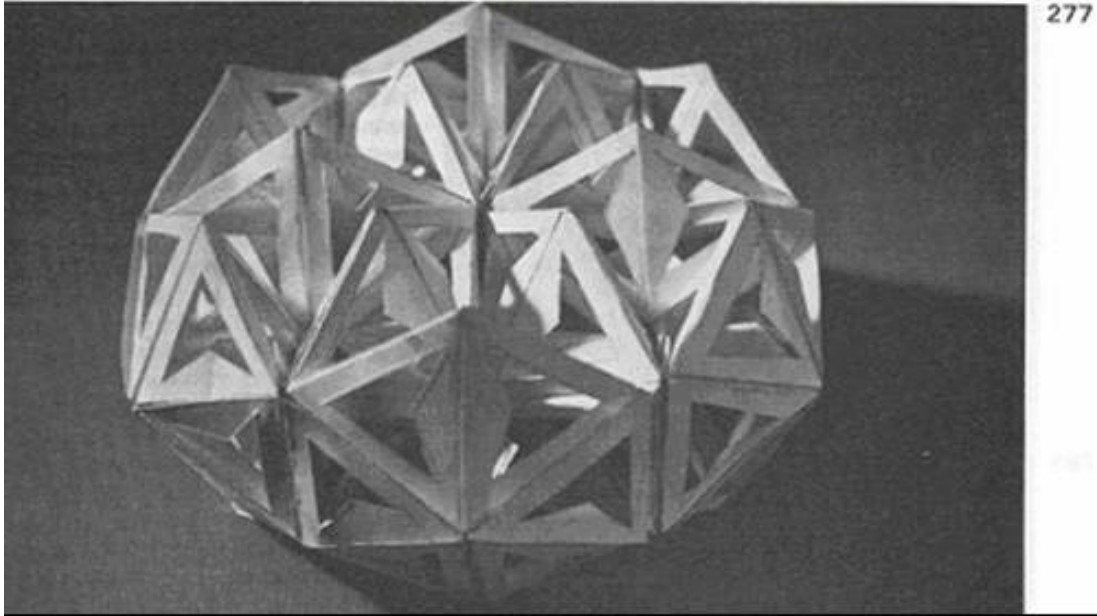
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA







**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

ESTRUCTURA LINEAL

Construcción con planos

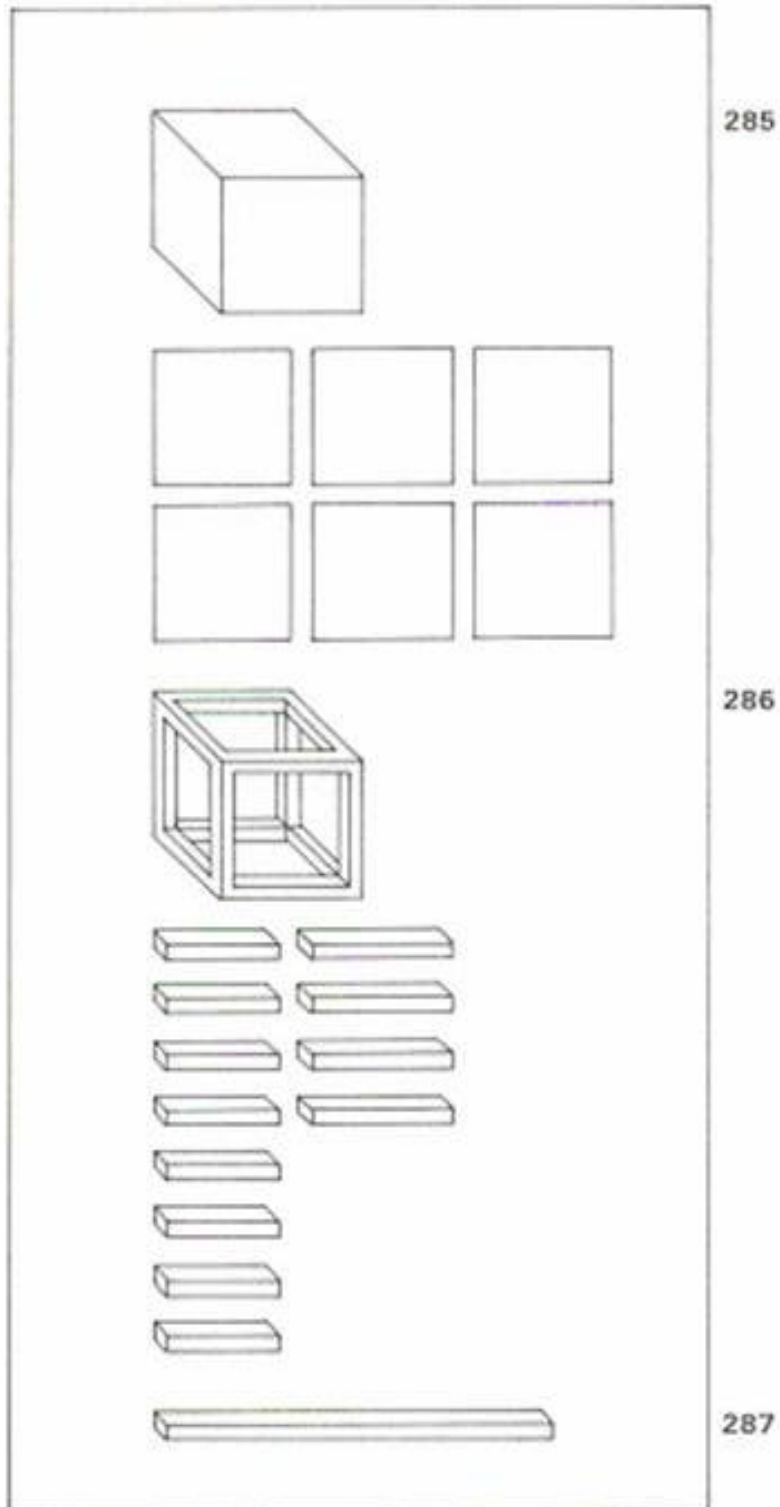
Hasta ahora hemos considerado formas tridimensionales, construidas por planos lisos de grosor parejo. Para construir cualquier forma geométrica sólida, que se componga de caras planas y de fillos rectos, podemos cortar las figuras de las caras y pegarlas entre sí, con un refuerzo interno o sin él.

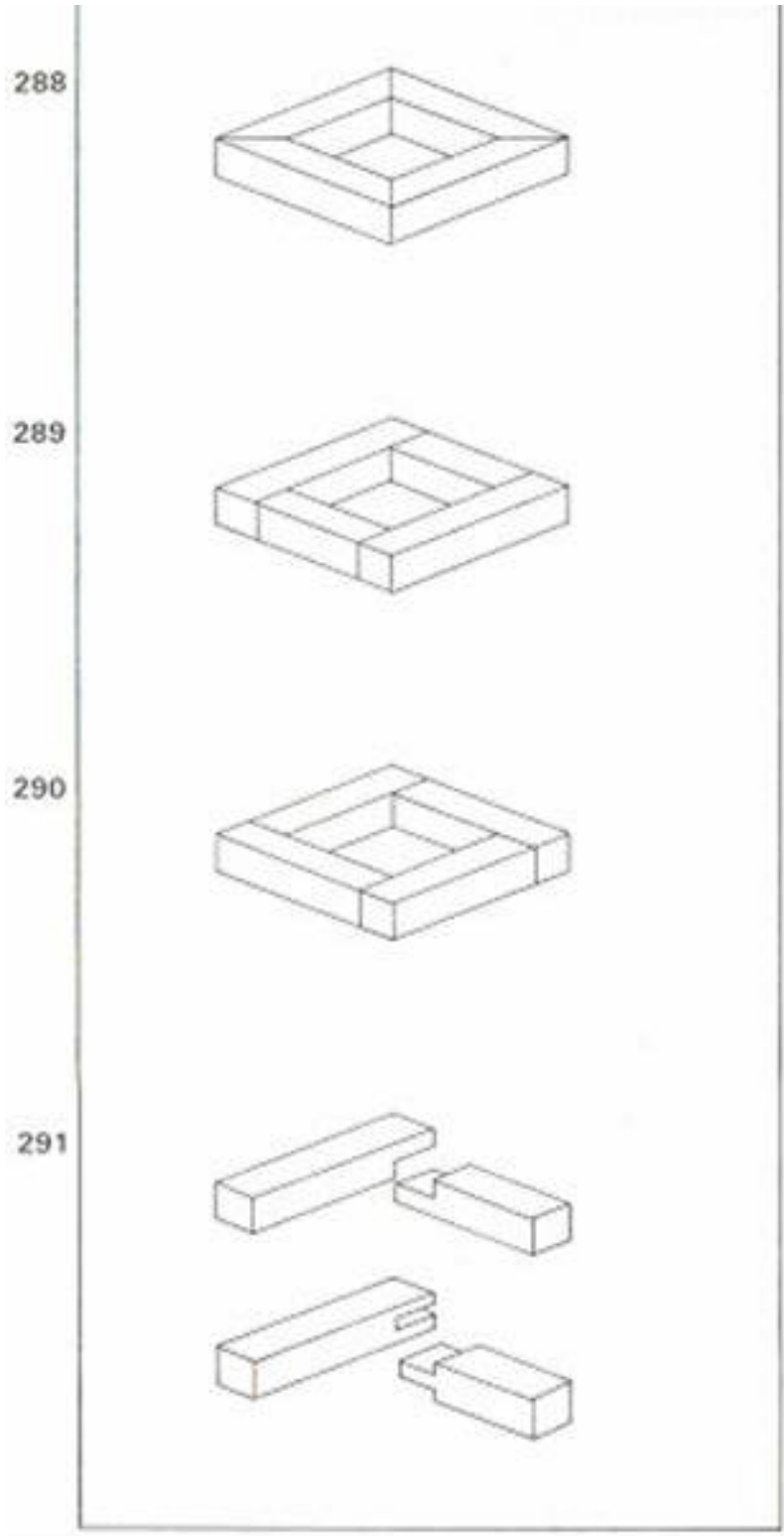
Por ejemplo, un cubo sólido se compone de seis caras cuadradas. Para construirlo se requieren seis planos cuadrados. El grosor de estos planos es visualmente insignificante, por que normalmente queda oculto.

Construcción con líneas

Todas las formas geométricas con fillos rectos pueden ser reducidas a una estructura lineal. Para construirla, cada filo es transformado en materiales lineales, que marcan los bordes de las caras y forman los vértices donde se unen.

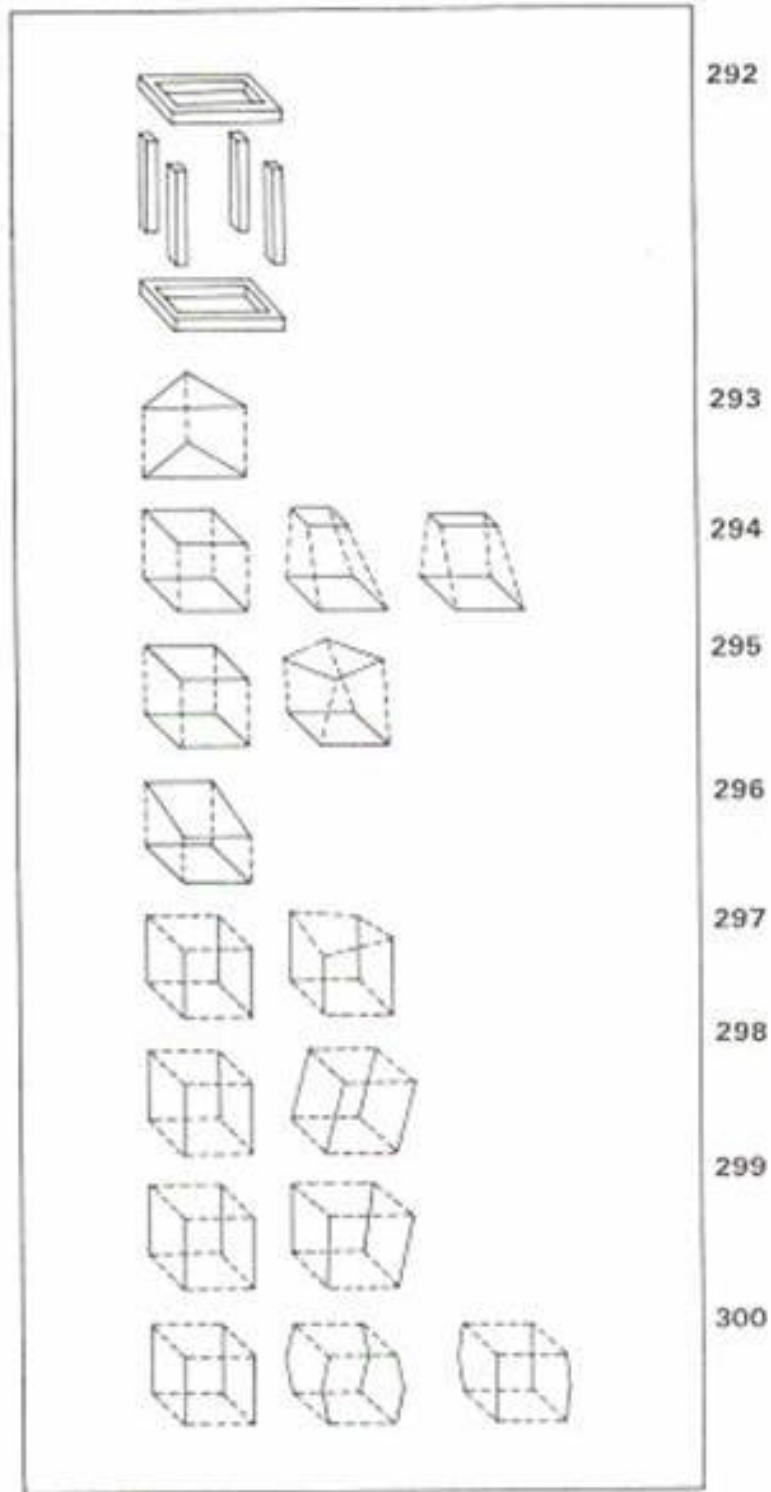
En toda forma geométrica hay siempre más fillos que caras. Por lo tanto, la construcción con líneas es más complicada que la construcción con planos. Usando otra vez el cubo como ejemplo, hay sólo seis caras, pero hay doce fillos, y los doce fillos se convierten en doce varillas lineales que deben quedar conectadas para construir el marco lineal de un cubo.





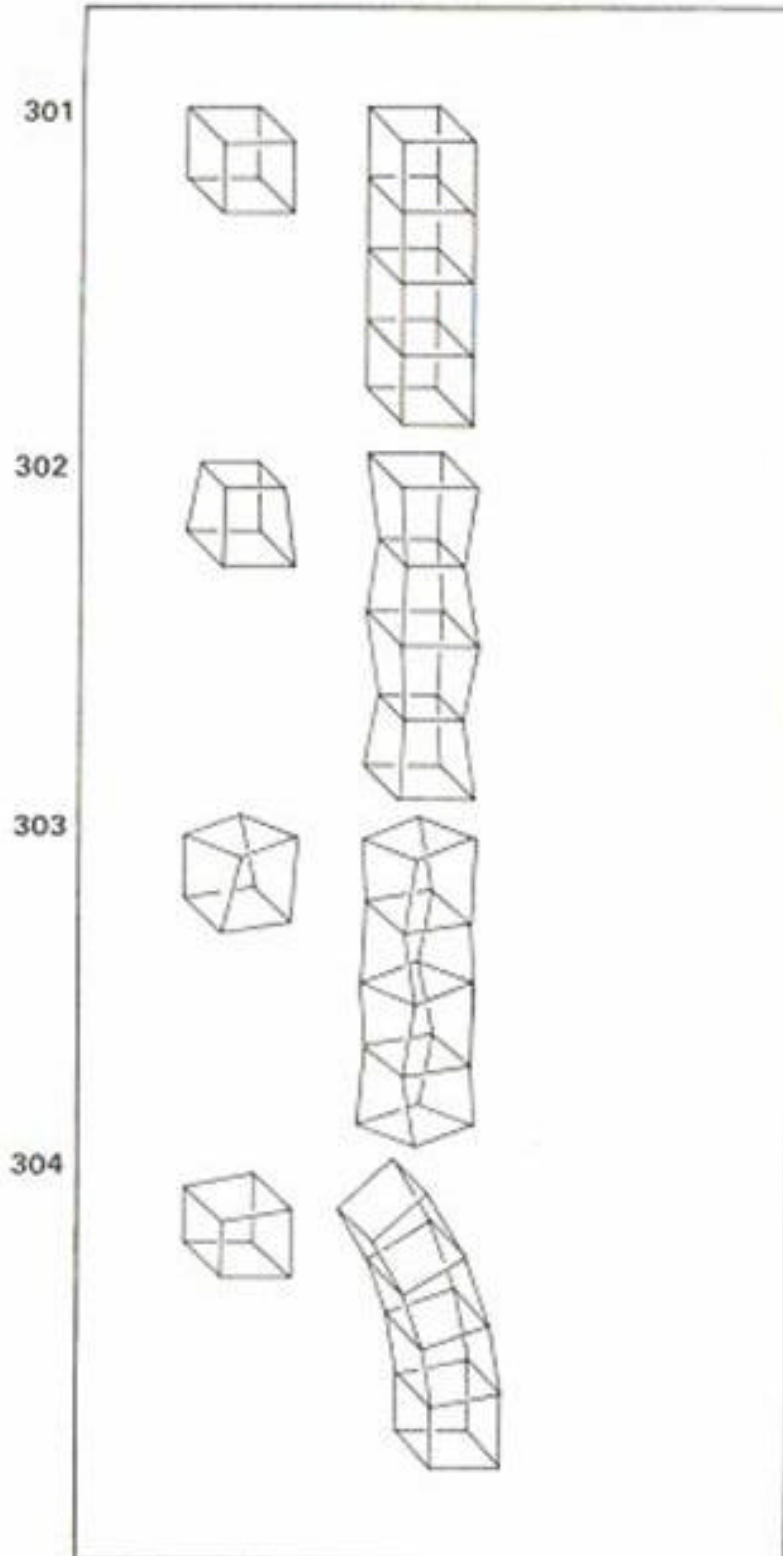


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



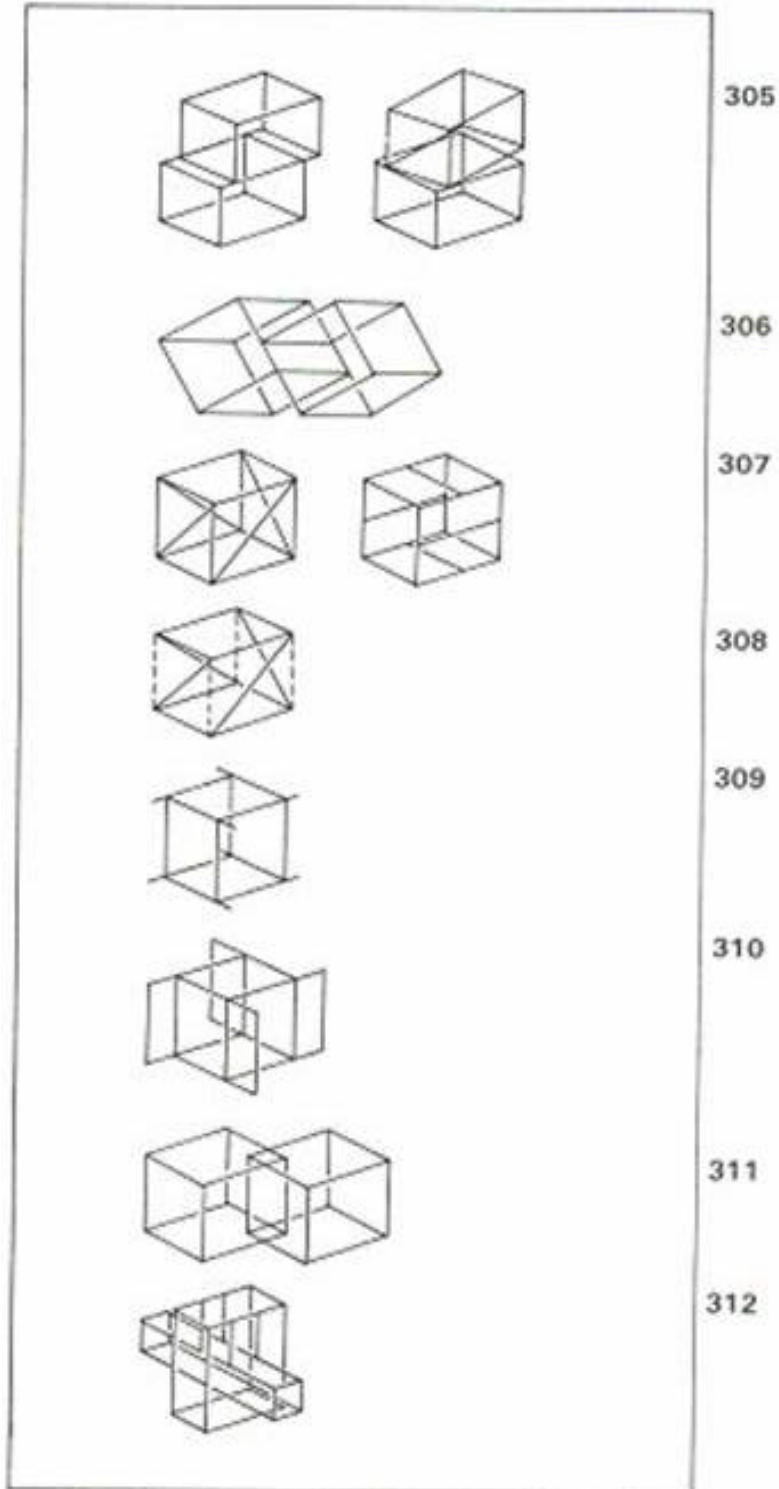


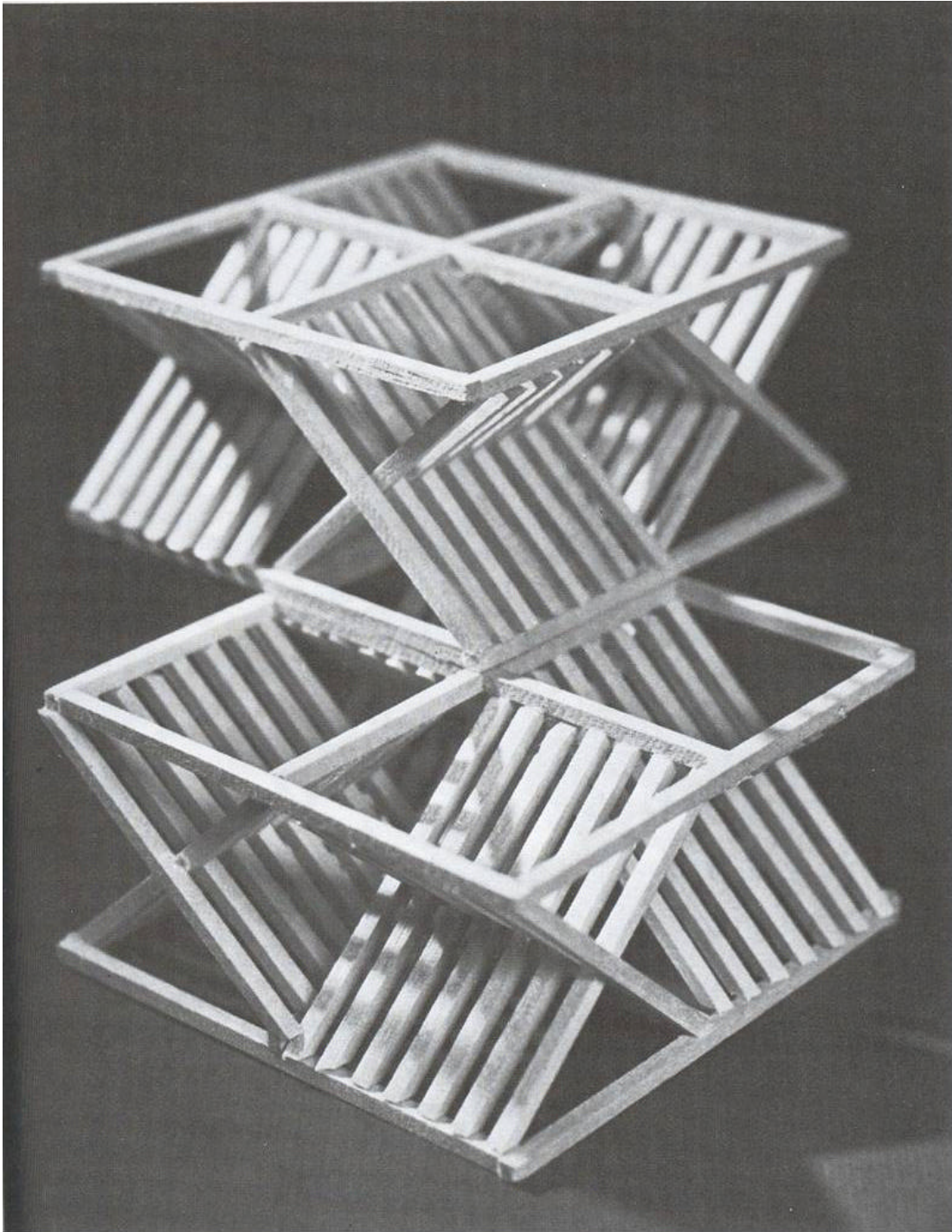
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



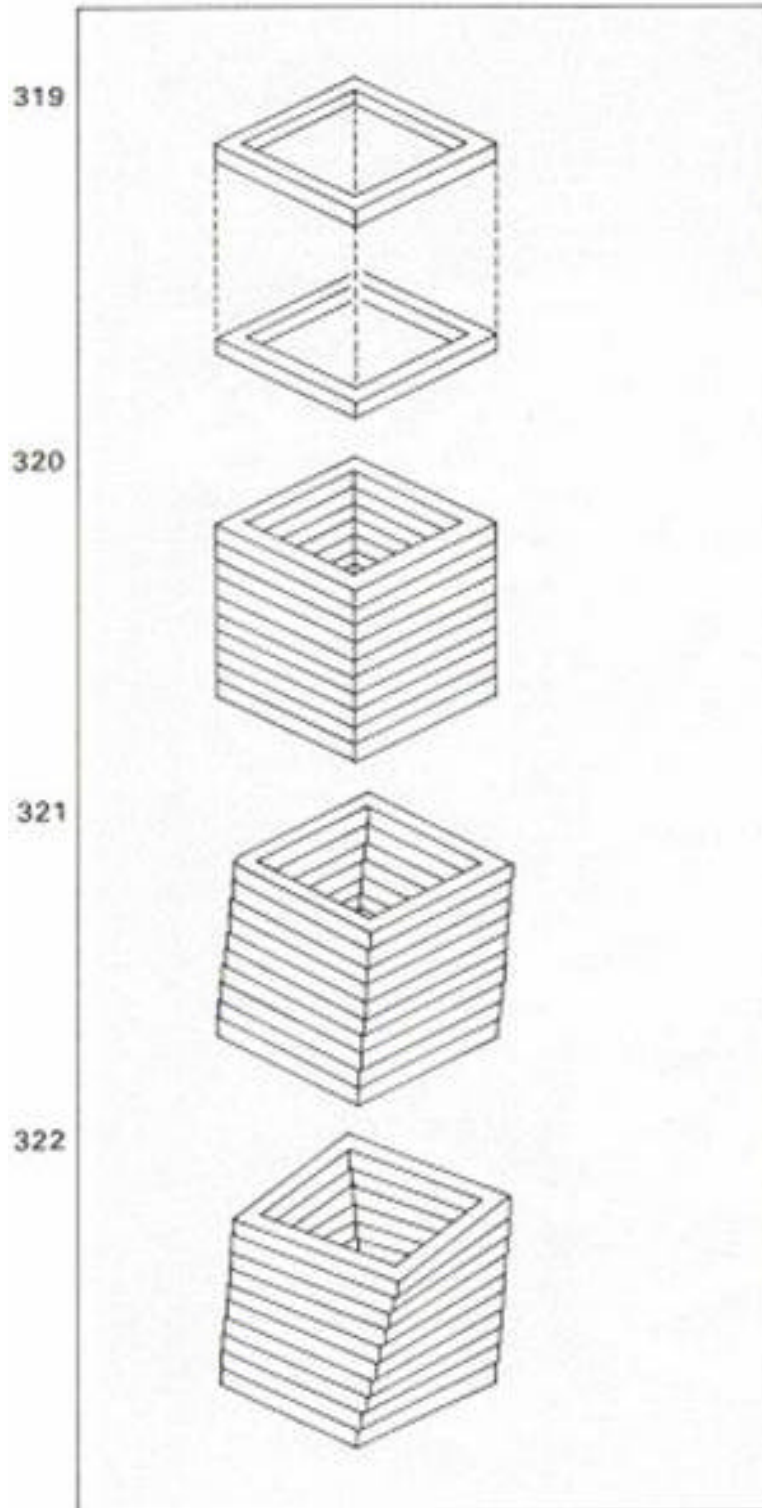


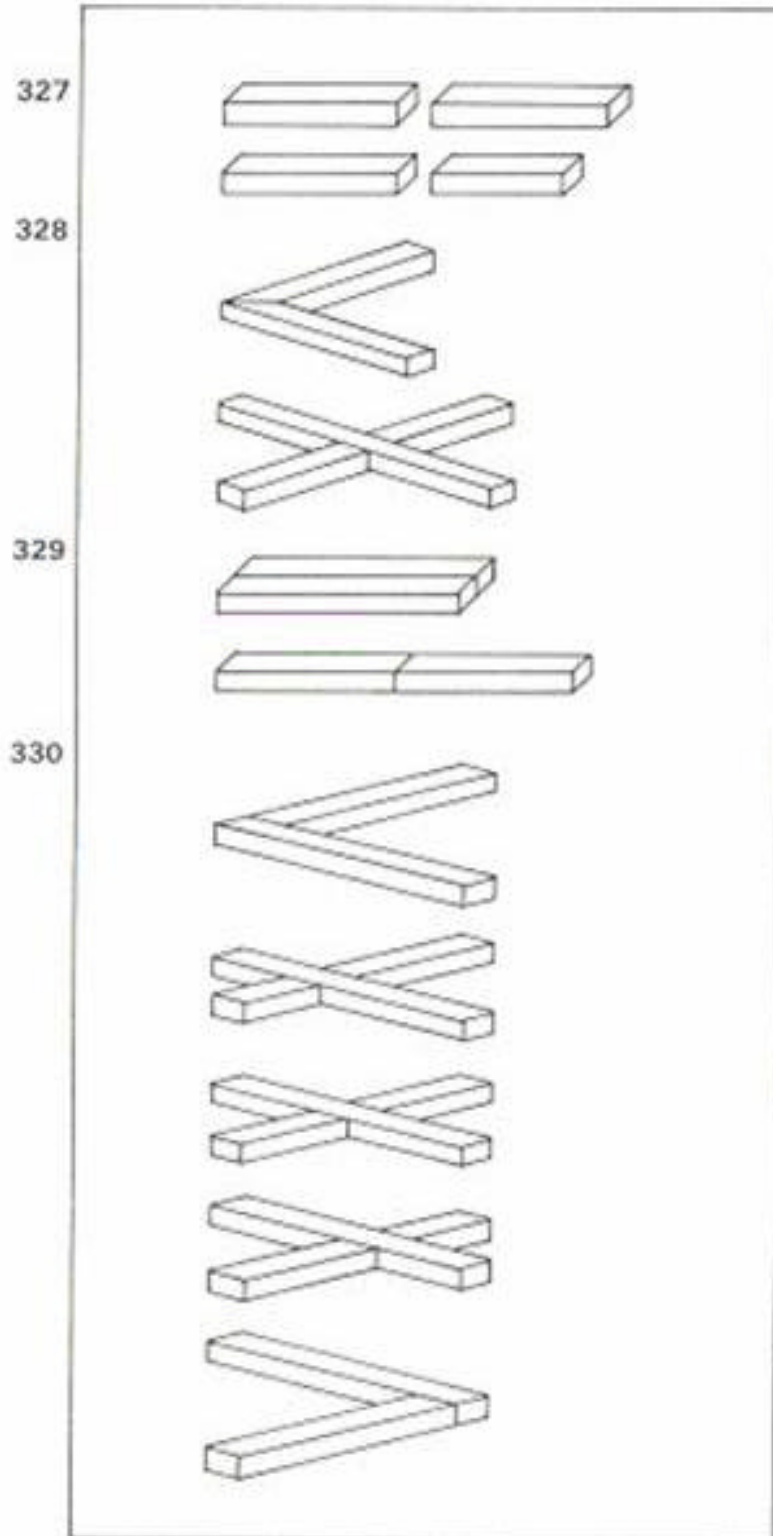
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





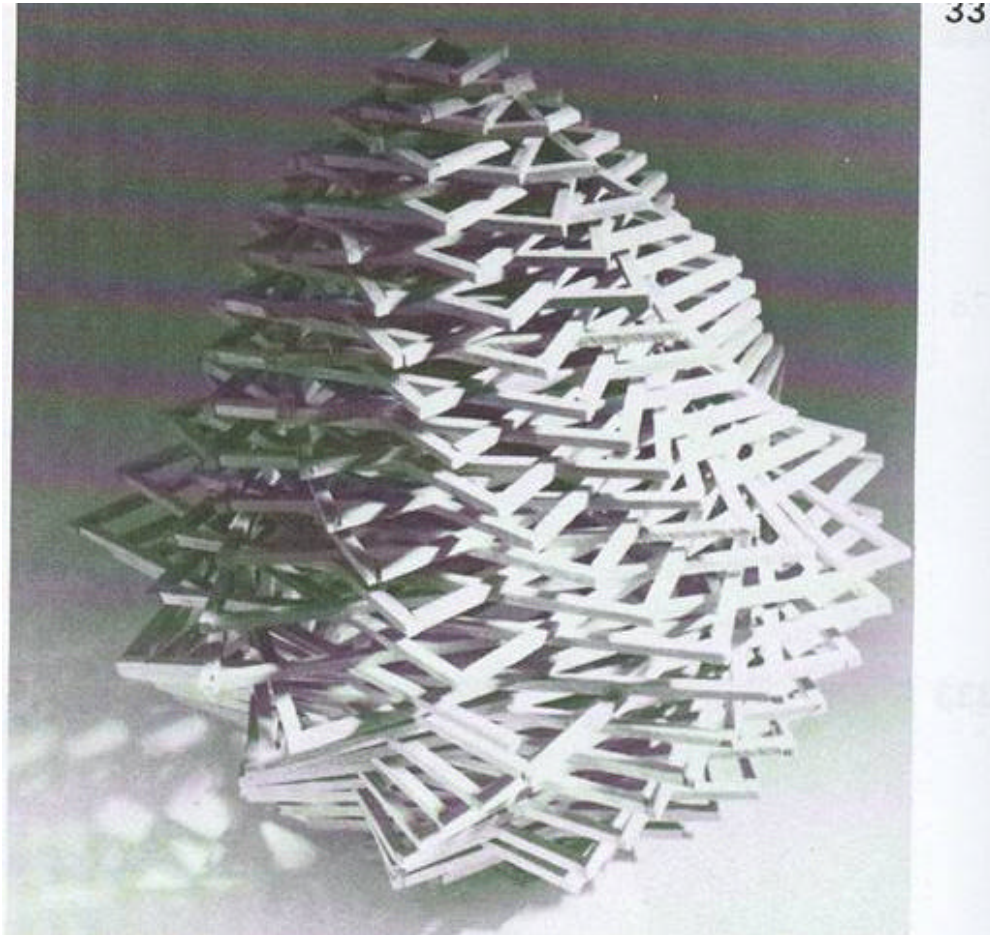
314





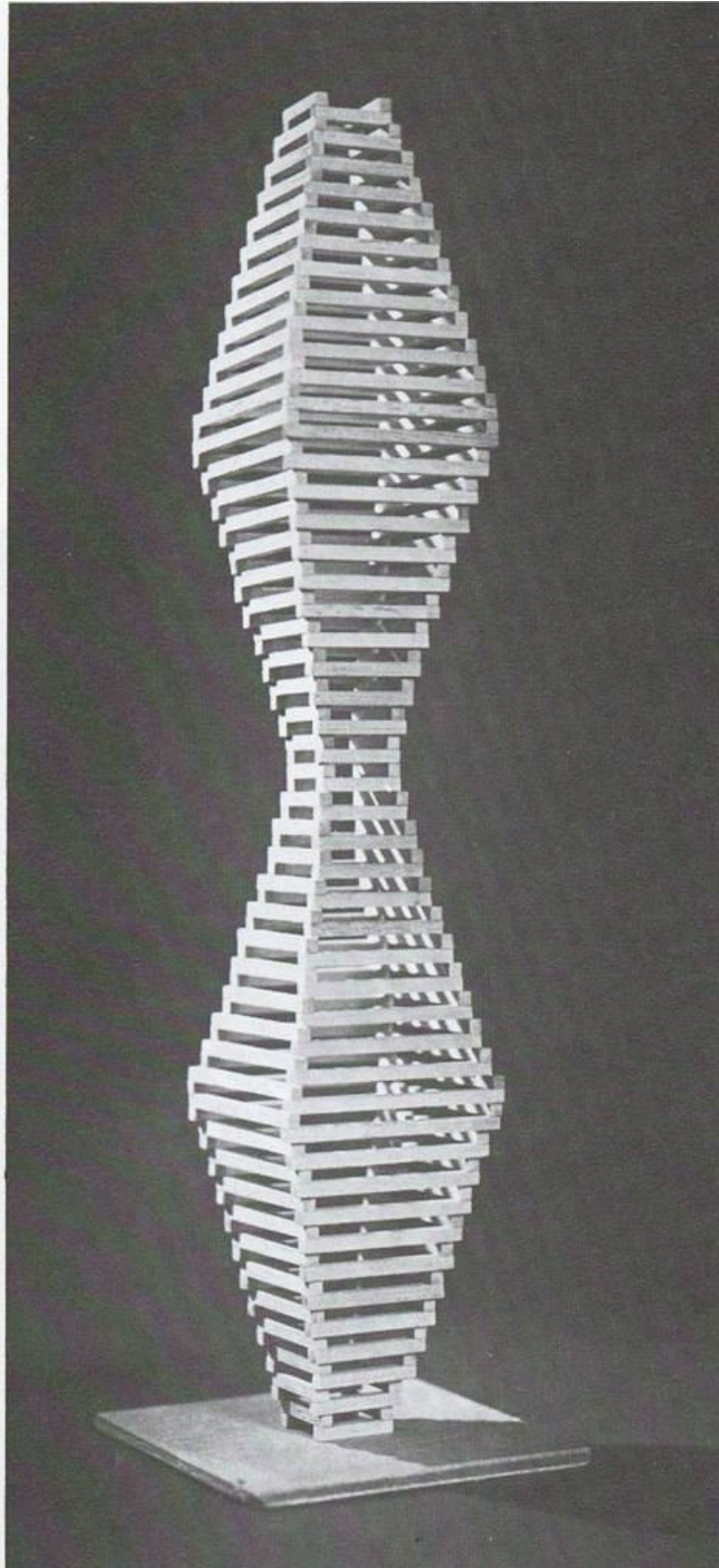


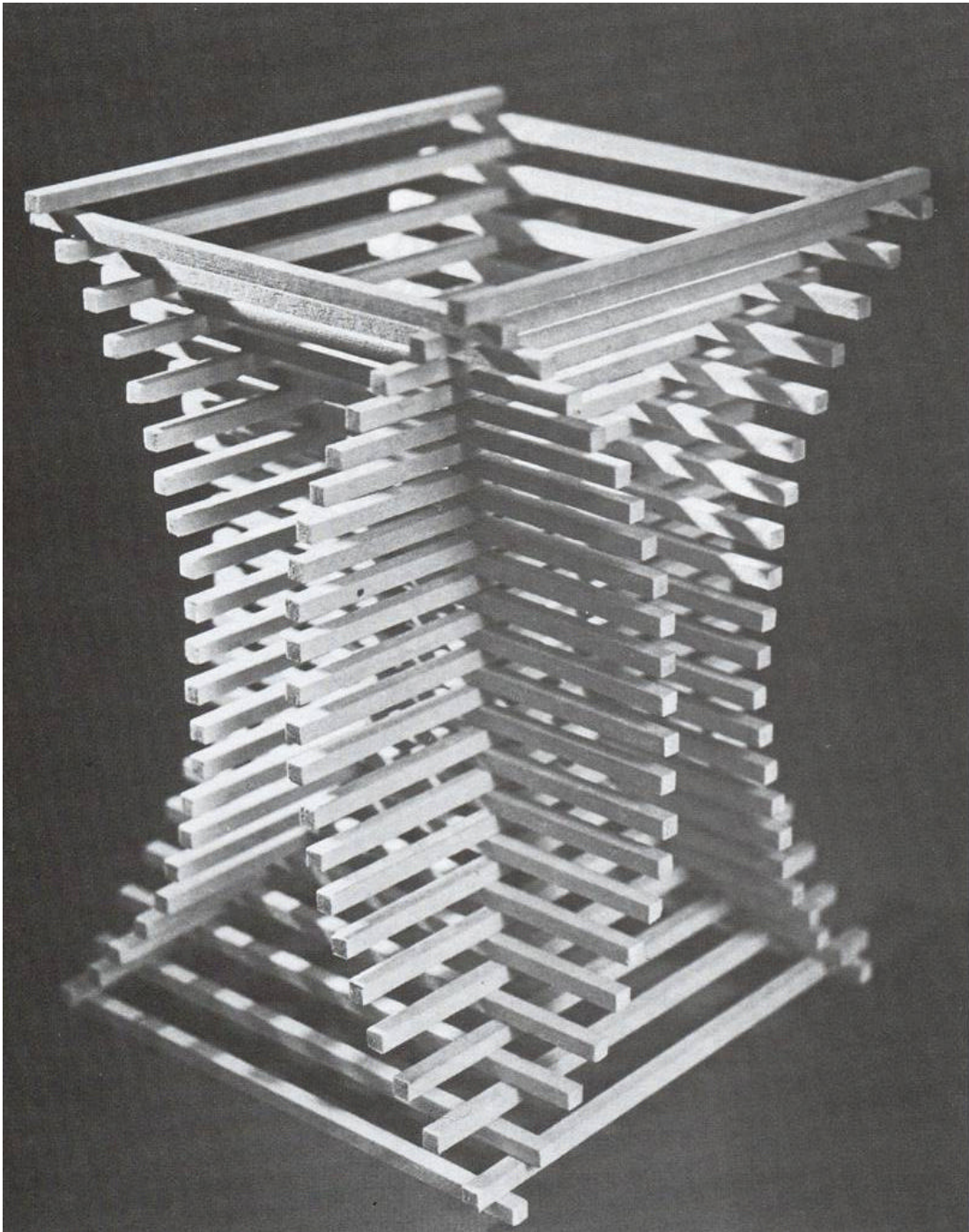
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





336





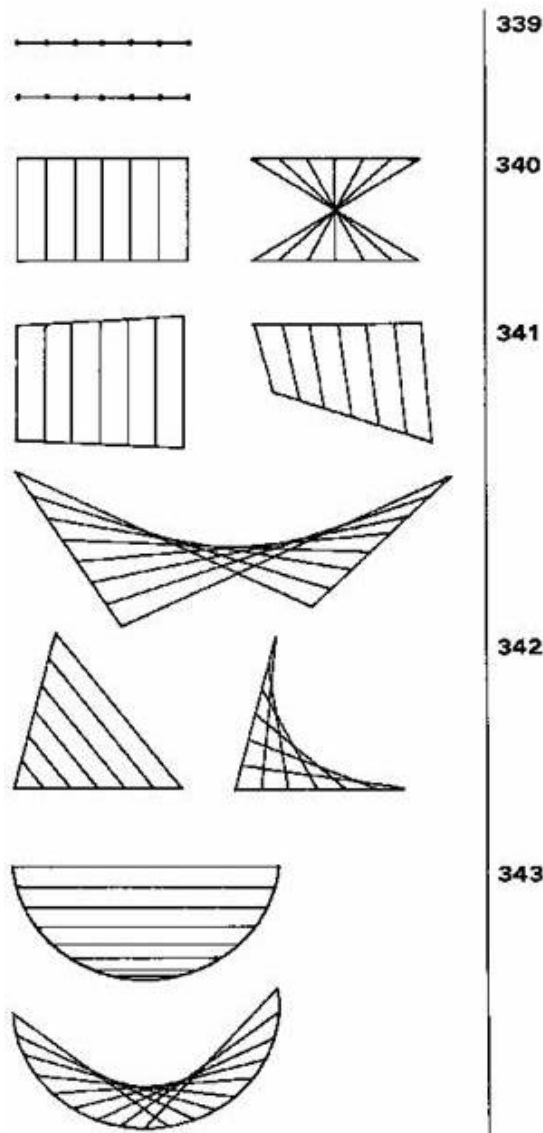
337



Líneas enlazadas sobre un plano

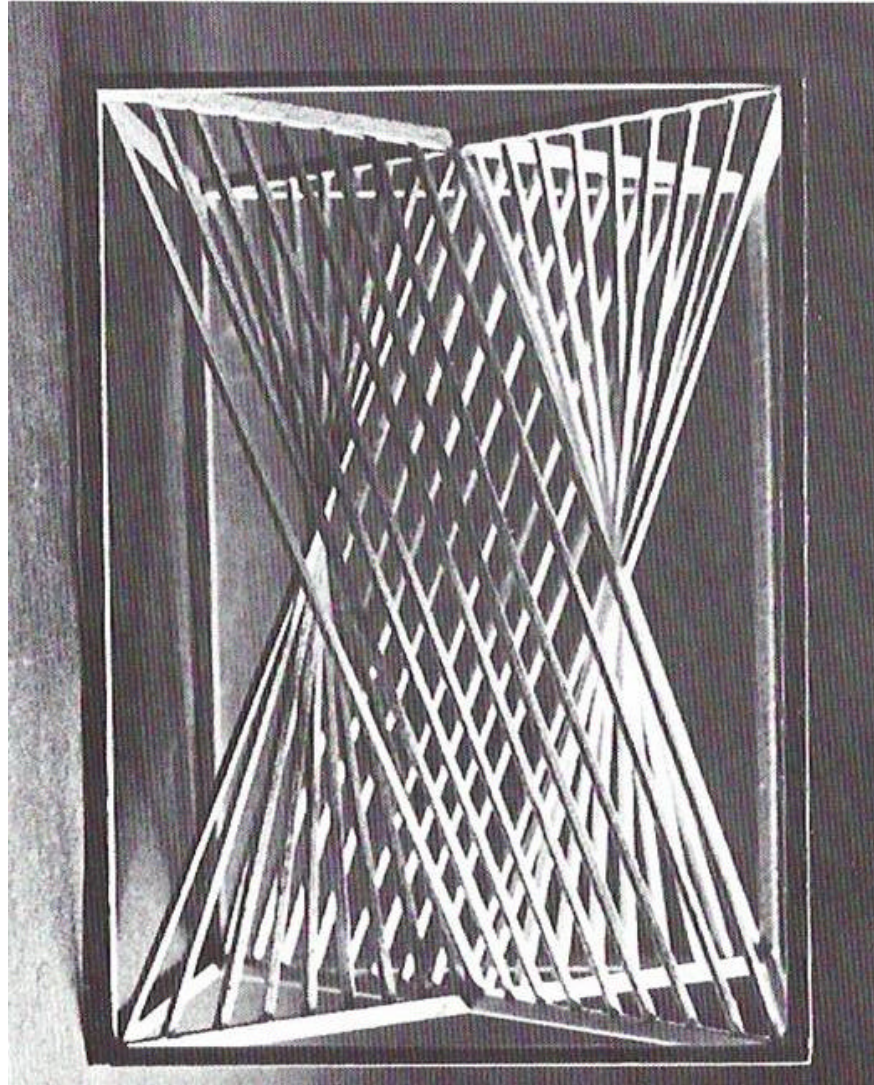
Sobre un plano dibujamos dos líneas Rectas de la misma longitud y en ellas marcamos siete puntos, espaciados a la misma distancia (fig. 339).

Pueden crearse las líneas enlazadas, uniendo los puntos de una línea recta con los de la otra. Si las dos líneas rectas son paralelas y unimos los puntos en el orden de su posición, se produce un esquema de líneas enlazadas paralelas. Si unimos los puntos en el orden inverso a su posición, las líneas enlazadas habrán de cruzarse entre sí en un nuevo punto, que está a mitad de camino entre ambas líneas rectas (fig. 340).





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





UNIDAD II. ESPACIO, ORGANIZACIÓN Y PRINCIPIOS ORDENADORES.

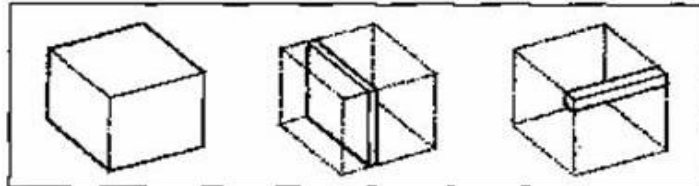
OBJETIVO: definir los conceptos de espacio, organización y principios ordenadores, sus características y su aplicación metodológica en el proceso de diseño arquitectónico.

ESPACIO

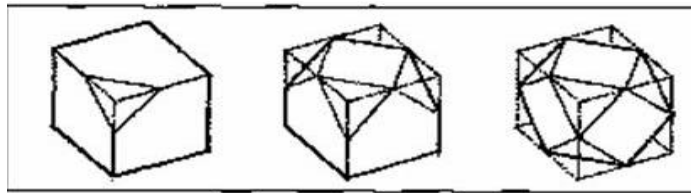
Campo tridimensional donde los objetos y los acontecimientos se presentan y guardan una posición y relación relativas, en especial, fragmentos de campo que se segrega en determinadas circunstancias o con fines concretos.

TRANSFORMACIÓN DE LA FORMA

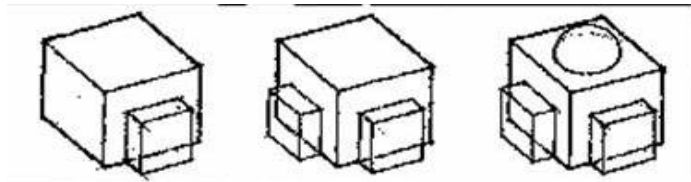
- TRANSFORMACIÓN DIMENSIONAL



- TRANSFORMACIÓN SUSTRATIVAS



- TRANSFORMACIONES ADITIVAS





FORMAS ADITIVAS



- TENSIÓN ESPACIAL



- CONTACTO ARISTA-ARISTA



- CONTACTO CARA-CARA

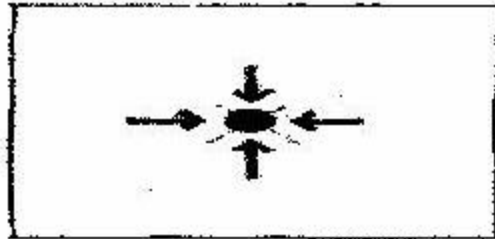


- VOLÚMENES MACLADOS

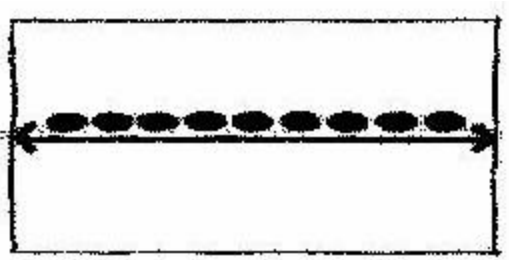




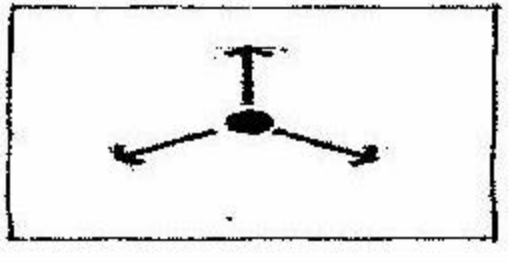
- FORMAS CENTRALIZADAS



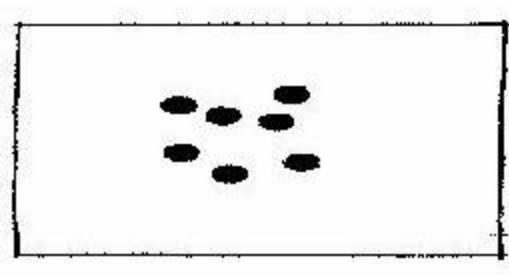
- FORMAS LINEALES



- FORMAS RADIALES

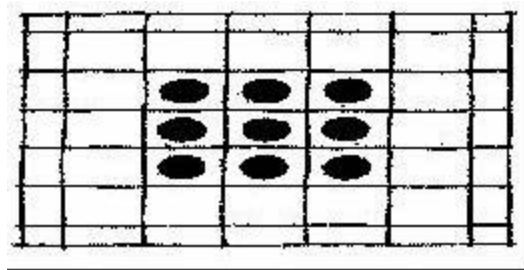


- FORMAS AGRUPADAS





- FORMA DE TRAMA

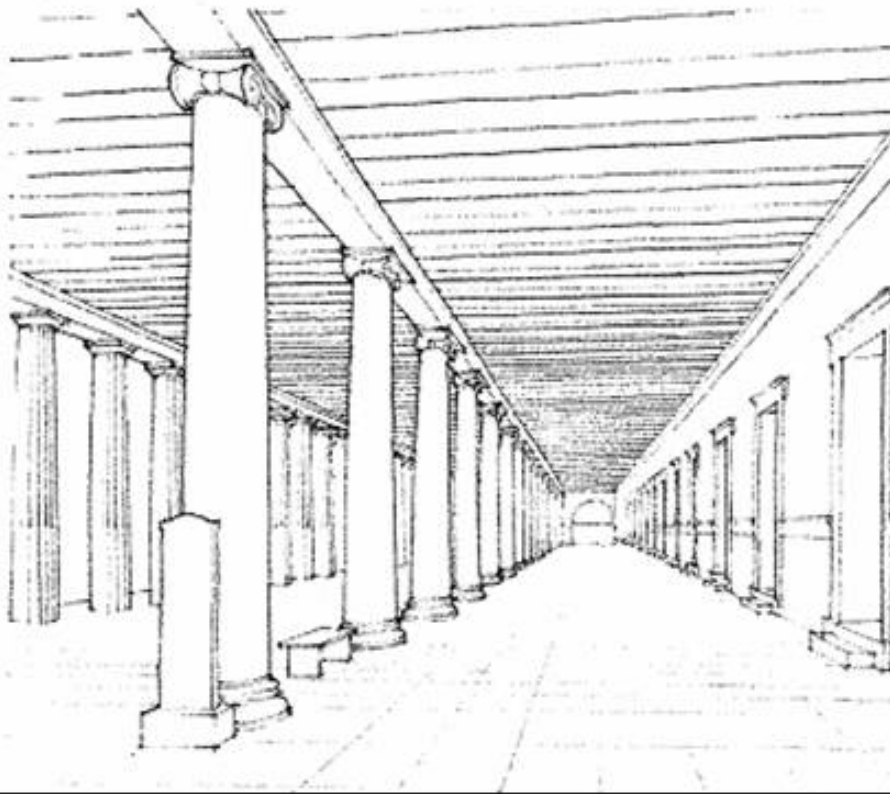
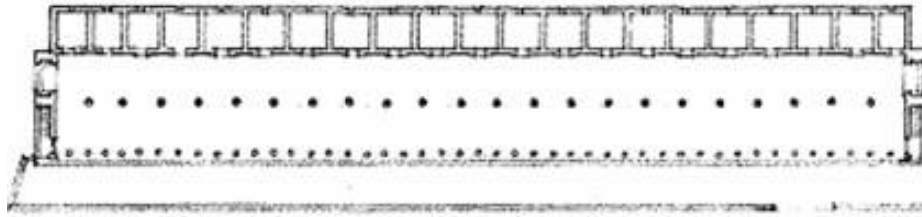


ESPACIO Y FORMA

Reunimos treinta radios y lo llamamos rueda. Pero su utilidad no depende más que el espacio. Utilizamos arcilla para hacer una vasija, pero su utilidad no depende más que del espacio.

Abrimos puertas y ventanas para construir una casa y únicamente en estos espacios se halla su utilidad. Por lo tanto, mientras nos aprovechamos de lo que es espacio reconozcamos la utilidad de lo que no es.

Anónimo.

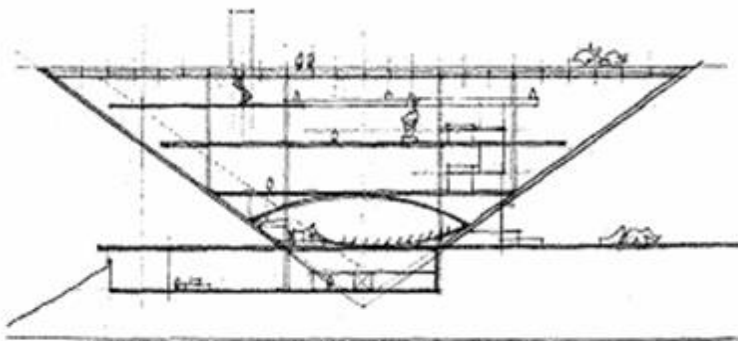
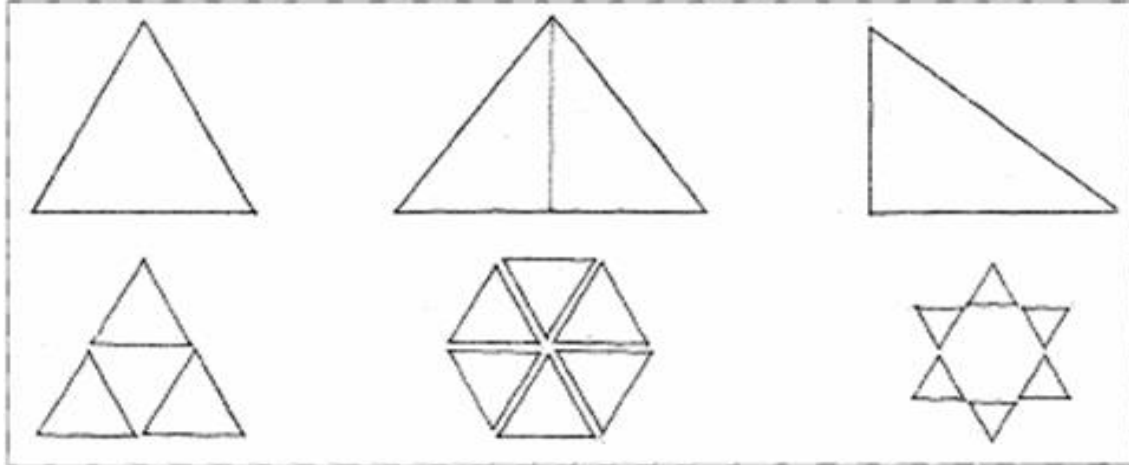


Elementos lineales

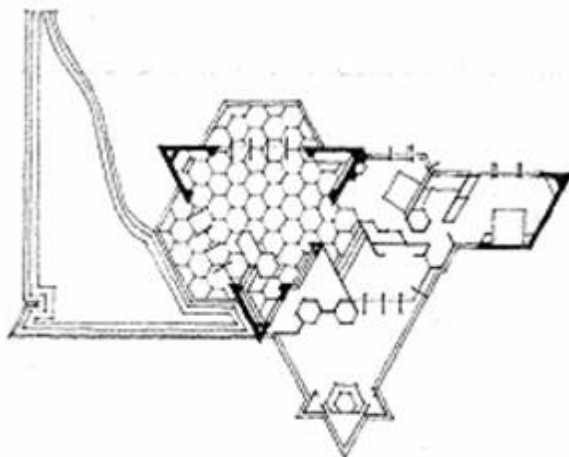




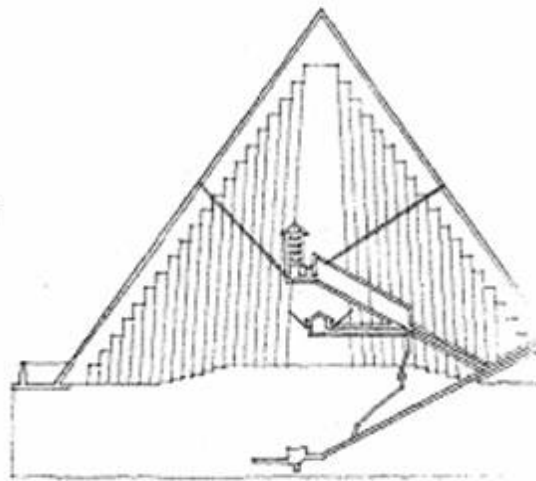
Forma



Museo de Arte Moderno, Caracas, Venezuela, 1965, Oscar Niemeyer.



Casa Sundry, Madison, Wisconsin, 1942, Frank Lloyd Wright.



Pirámide de Keops, Ghizeh, Egipto, 2500 a.C.



LOS SOLIDOS PRIMARIOS



Proyecto para casa de un guarda, Maupertius, 1775, Claude-Nicolas Ledoux.



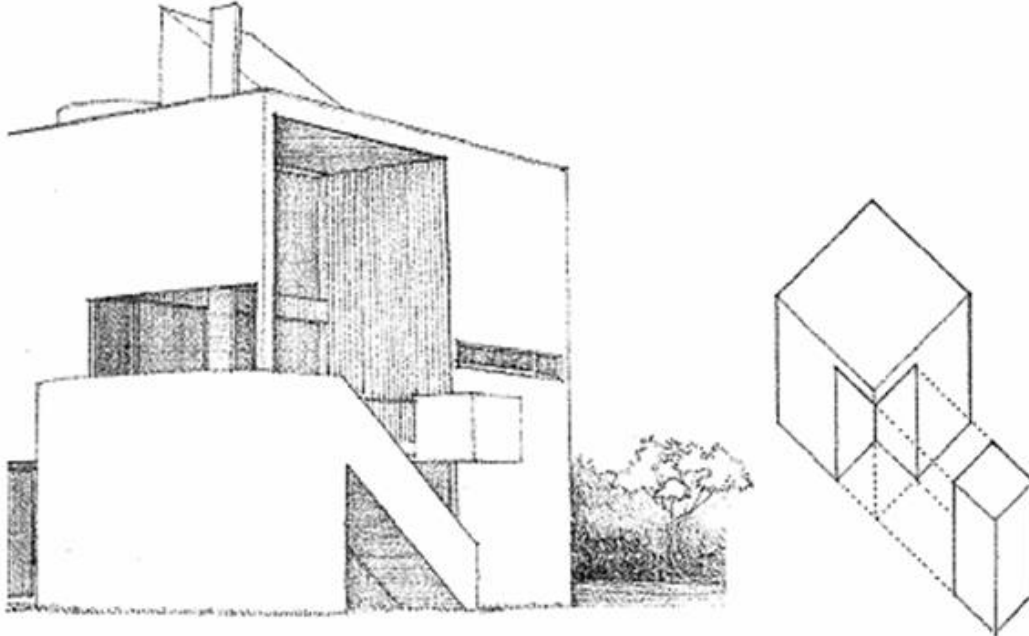
Capilla, Instituto de Tecnología de Massachusetts, Cambridge, Massachusetts, 1955, Eero Saarinen y otros.



Proyecto de cenotafio cónico, 1784, Étienne-Louis Boullée.

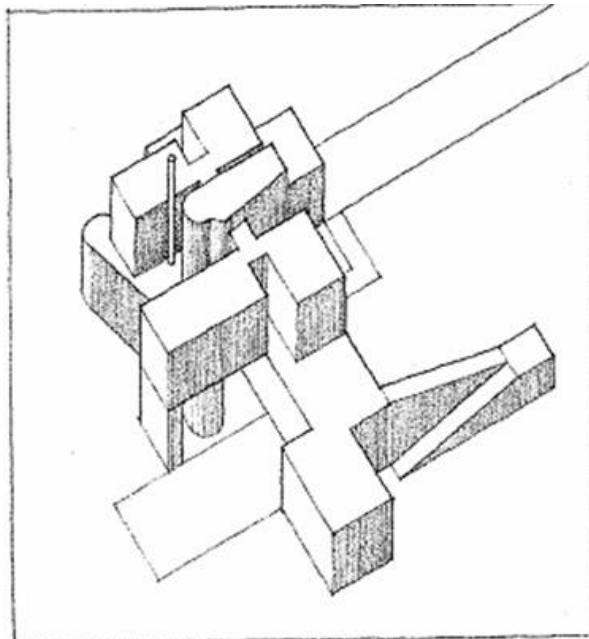


Transformación de la forma



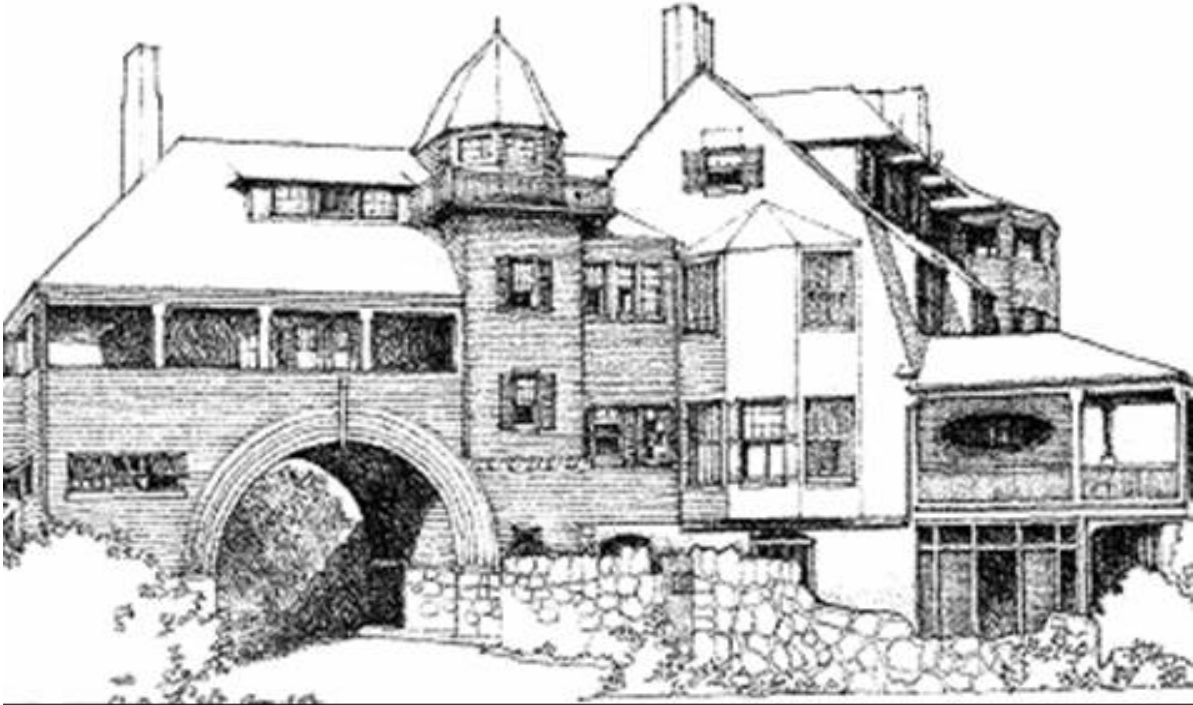
Formación sustractiva generadora de volúmenes de espacio:
Gwathmey, Amagansett, Nueva York, 1967,
Gwathmey/Gwathmey Siegel & Associates.

Formas agrupadas

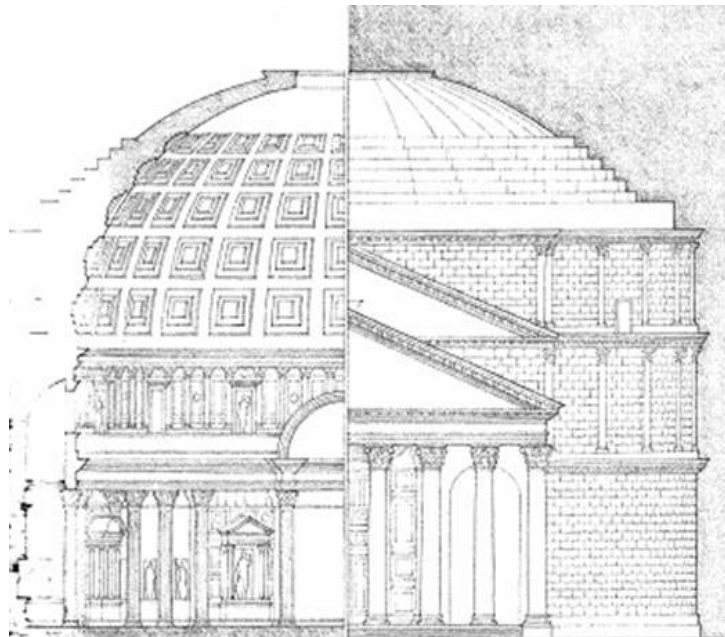




Forma y espacio



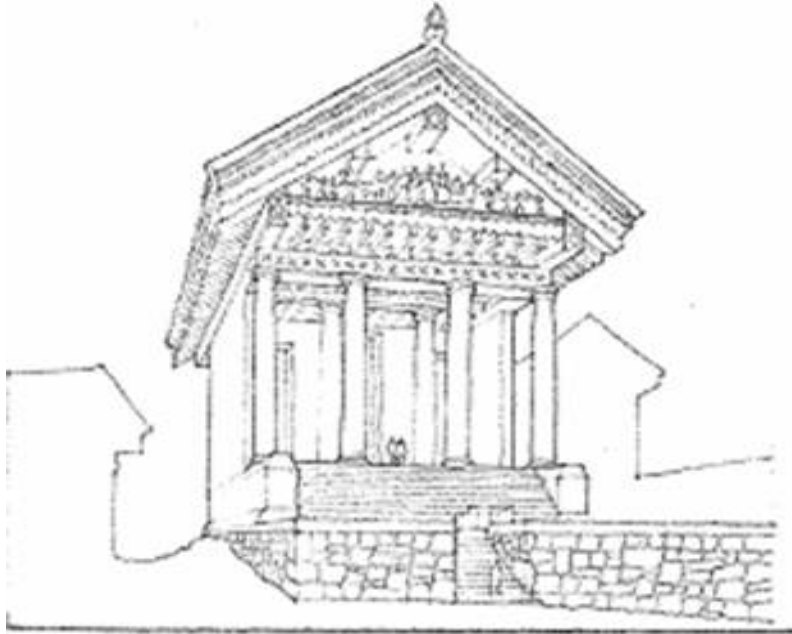
Plano con base elevada



Panteón de roma



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Templo de Júpiter Roma 503ac



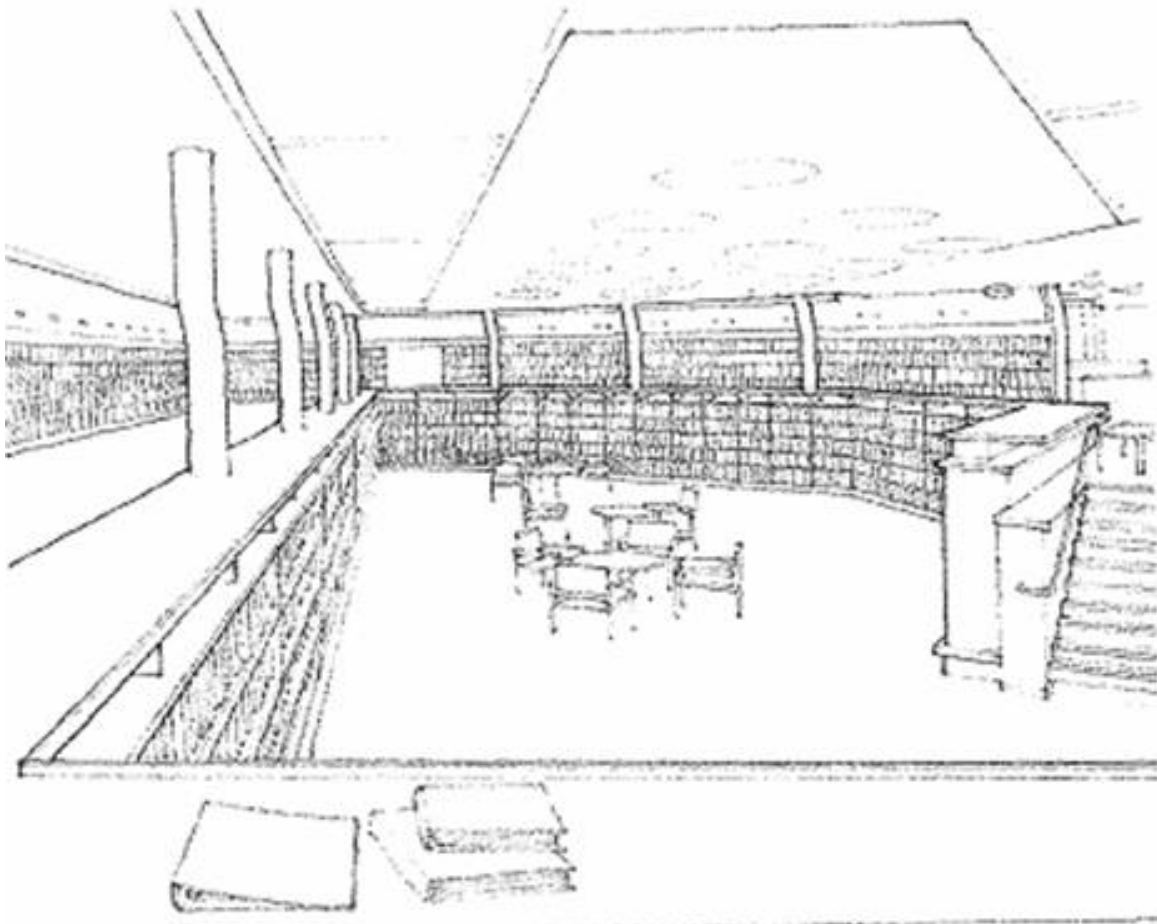
La acrópolis ciudad de Atenas siglo V. A.c.

*La Acrópolis, la ciudadela de Atenas:
siglo V a.C.*



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

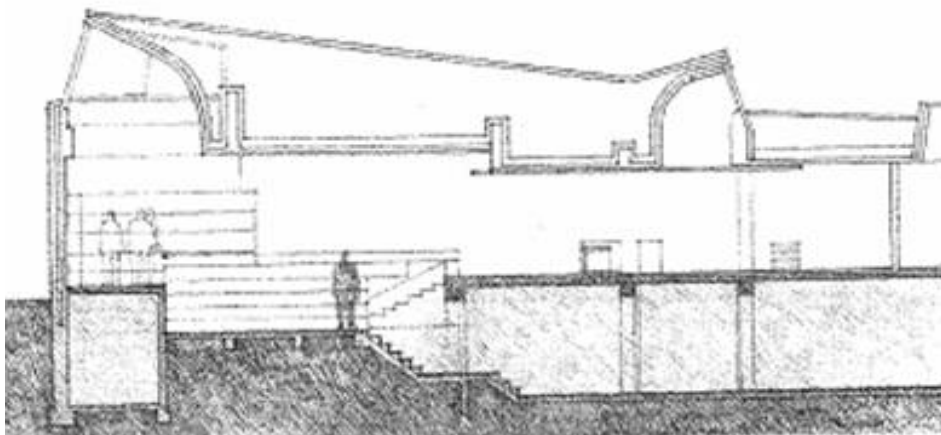
Plano base deprimida



Biblioteca del Centro Cultural Wolfsburg, Essen, Alemania, 1962, Alvar Aalto.

Biblioteca del centro cultural Wolfsburg. Alemania.

Planta parcial de
Finlandia, 1965-19

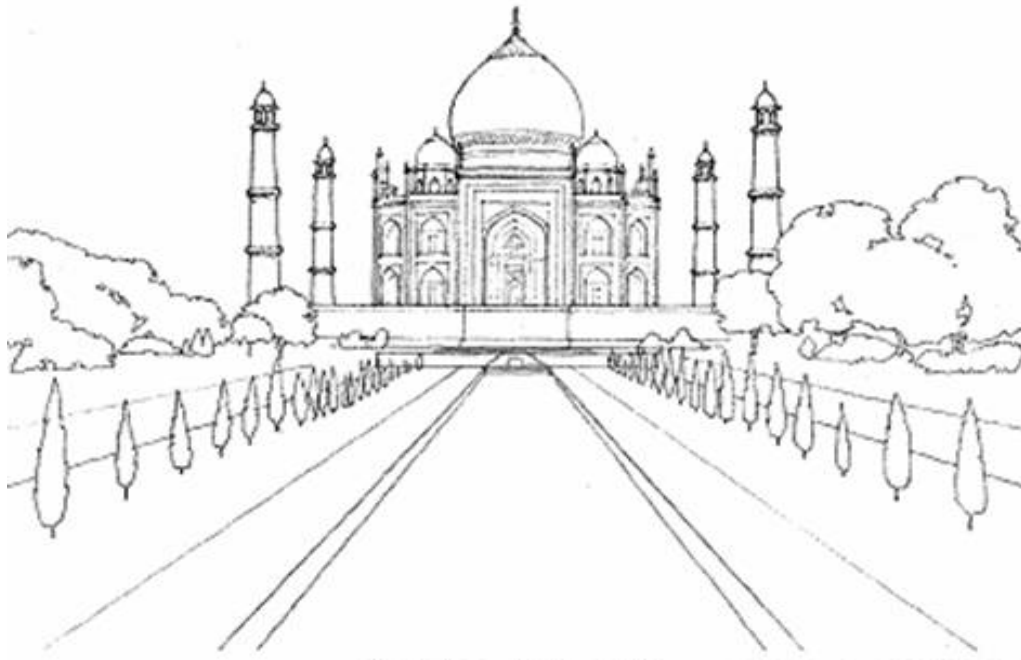


Sección par'a
00' 9 33 2 0110



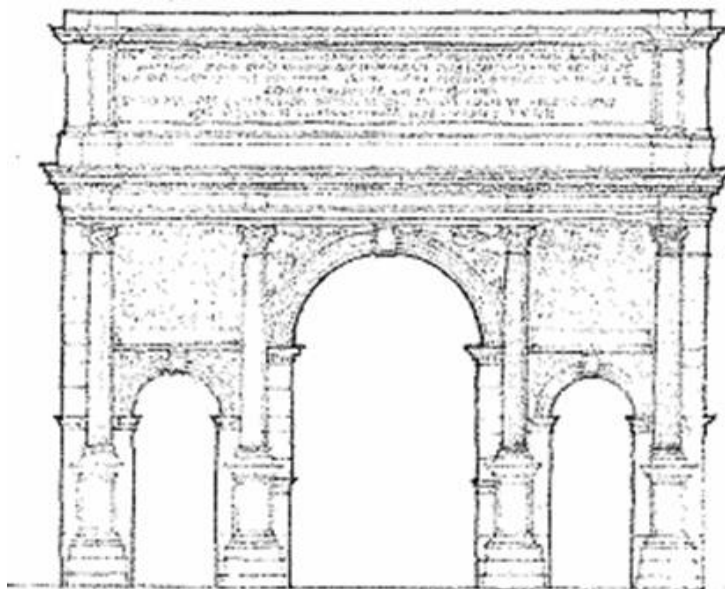
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Elementos lineales verticales



Taj Mahal, tumba de Muntaz Mahal, esposa de Shah Jahan, Agra, India, 1630-1653.
TAJ Mahal. Tumba de Muntas India 1630

Plano vertical aislado



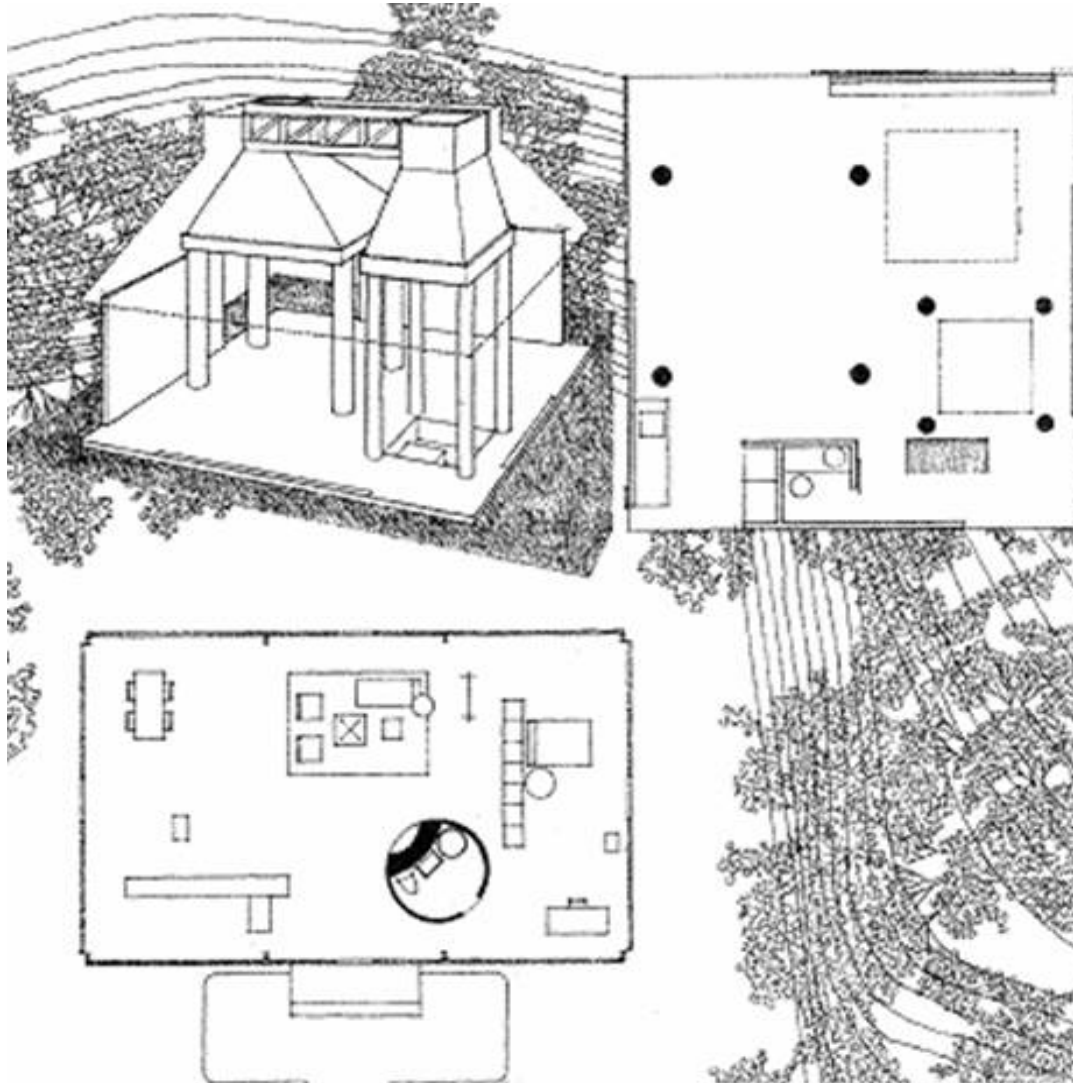
Arco de Septimio Severo, Roma, 203.

Arco del Séptimo Severo en Roma



Organización

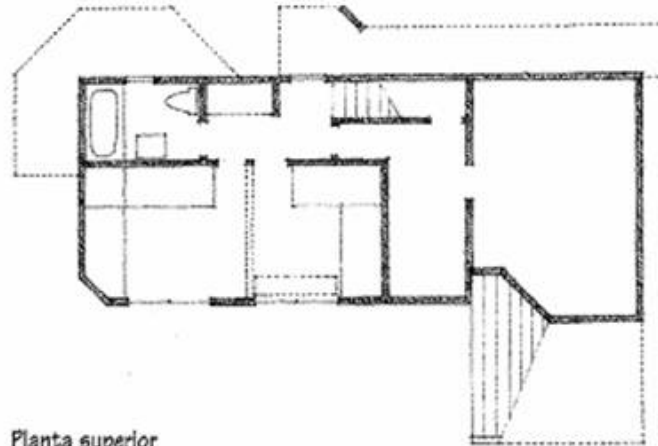
Espacio Interior A Otro



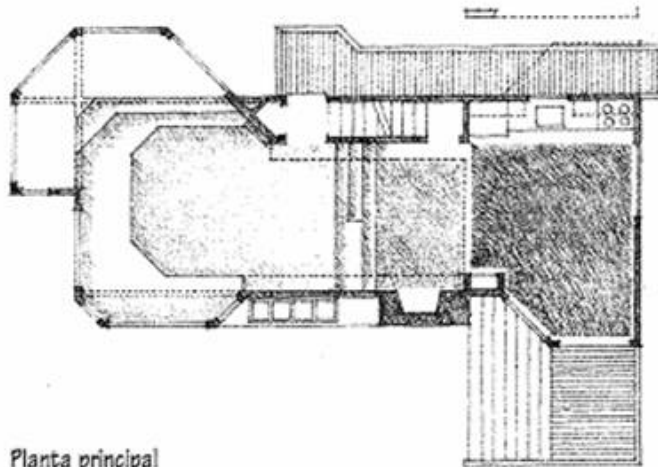
Casa de vidrio.- Orinda California



Espacios contiguos

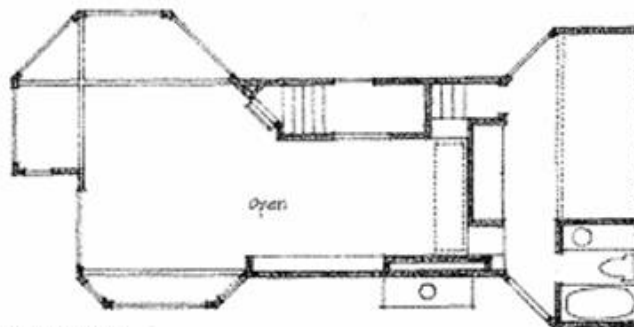


Planta superior



Planta principal

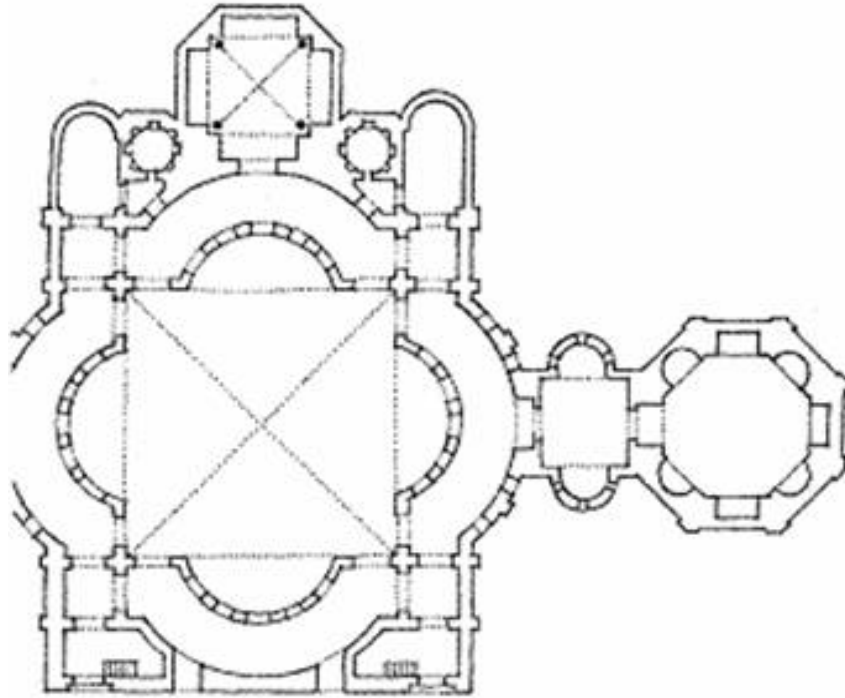
Tres espacios: la sala de estar, el hogar y el comedor son áreas que se definen mejor por cambios en el nivel del suelo, la altura del techo y la calidad de la luz y de las vistas que por los muros planos.



Planta inferior



Organizaciones centralizadas

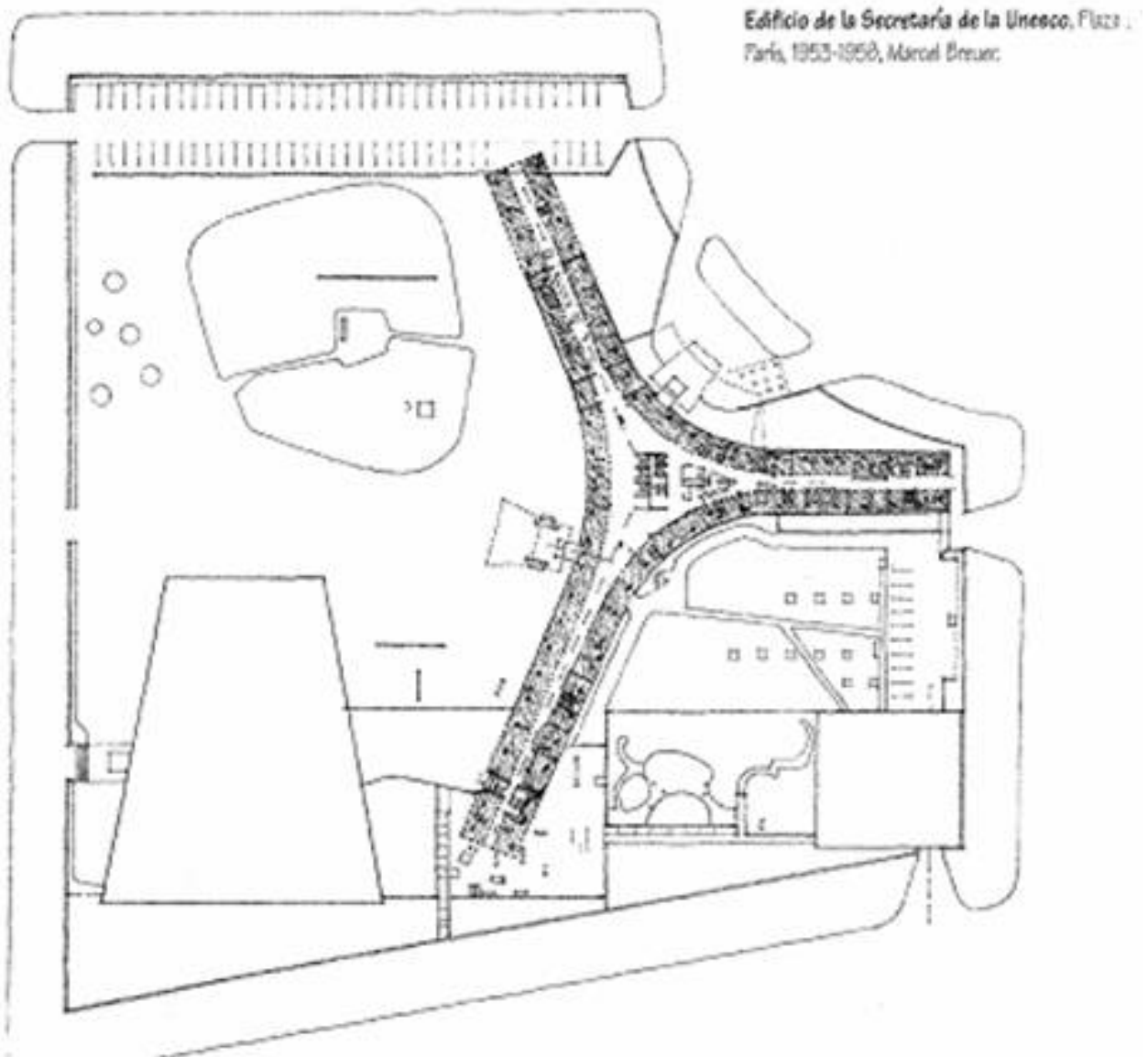


Casa en San Lorenzo, Italia



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

Organización radial



Edificio de la Secretaria de la UNESCO .Paris 1953



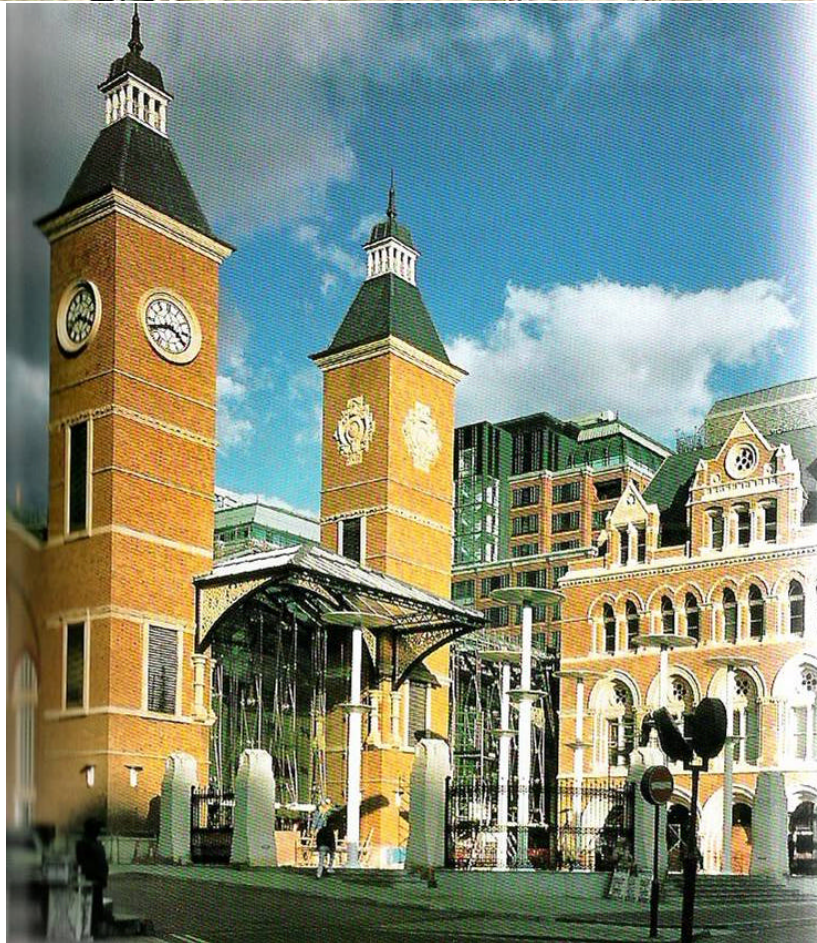
**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**



Estación de Atocha-Madrid España 1990



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**



Estación de tren de Liverpool Street-Localización en Londres



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Proyecto Eastern Scheldt-Localizada en Holanda



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**



PALACIO DE TERRAUX-FRANCIA

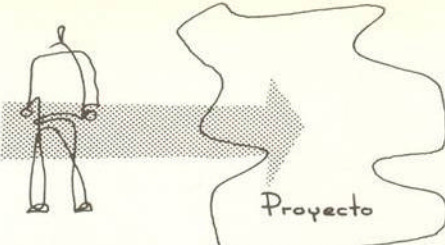


**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

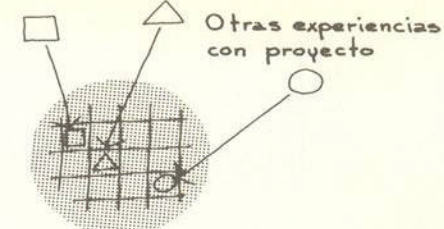




UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

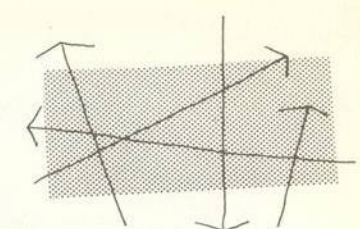


La primera experiencia de un proyecto siempre ha sido de especial importancia para el estudiante.



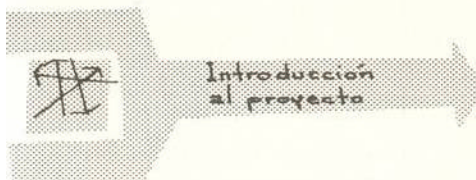
Primera experiencia con un proyecto

Proporciona la primera noción de un proyecto y, por lo mismo, constituye en gran medida el contexto que permite entender las experiencias subsecuentes con otros proyectos.

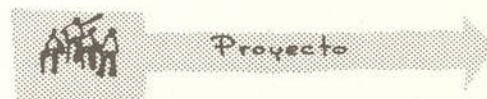


Los estudiantes que empiezan, llegan a su primer contacto con el proyecto trayendo antecedentes, actitudes, valores y conceptos diferentes.

9

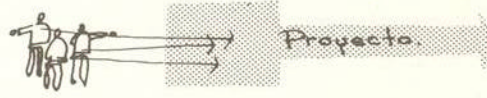


Una introducción al proyecto deberá abarcar todas las diferencias individuales posibles.

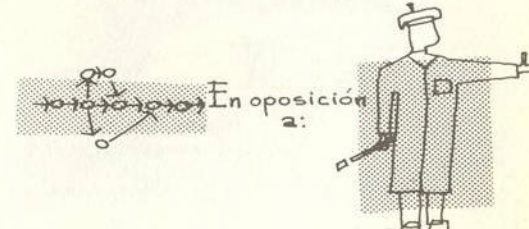


Proyecto

en oposición al:



Proyecto

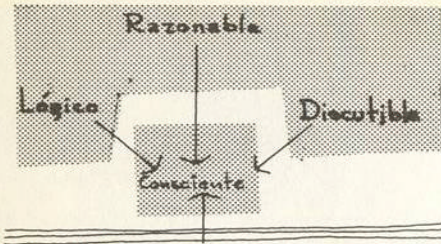


En oposición a:

No deberá presentarse el proyecto como si se tratara de alguna experiencia mística sólo adquirible por los elegidos, sino como un sistema de operaciones que todos podemos usar y que de hecho utilizamos diariamente.

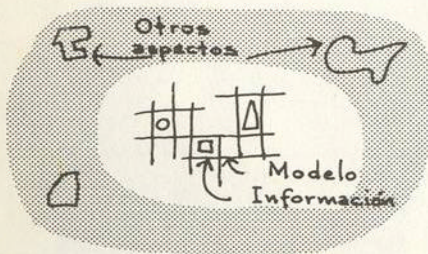


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

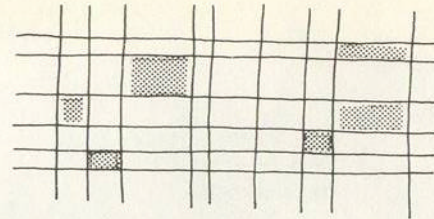


Para adaptarlo a las diferencias existentes entre los estudiantes y facilitar la enseñanza y el aprendizaje, deberá presentarse el proyecto como un cuerpo de información que se pueda aprender, que sea lógico y razonable en lo que toca a su valor nominal y que permita un examen racional.

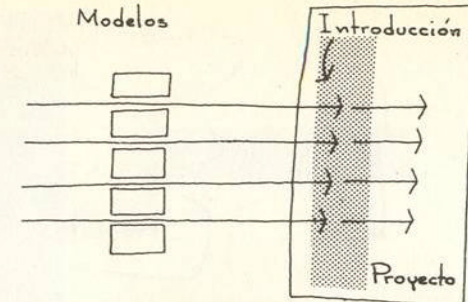
10



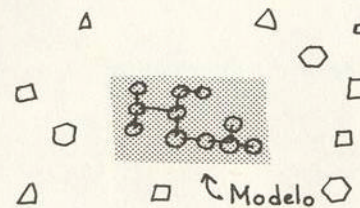
Un solo modelo no proporciona por sí mismo un panorama completo de todos los posibles principios, actitudes y valores de un proyecto.



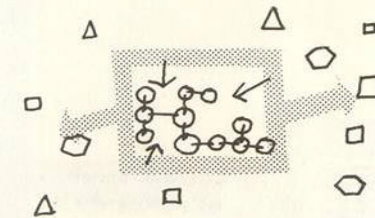
Al estudiar lo referente a la elaboración de proyectos, resulta útil emplear modelos o marcos de organización que permitan estructurar la información acerca del proyecto y convertirla en un cuerpo coherente de materiales de estudio.



Puesto que un proyecto suele ser una empresa ambigua y confusa, conviene usar modelos especialmente durante el primer contacto con el proyecto.



Al utilizar modelos de enseñanza, temporalmente se sacrifica el entendimiento del todo en bien de la coherencia y de la claridad.



La intención fundamental es asegurar que los alumnos conozcan, manejen y dominen la presentación de un solo modelo de proyecto, que sea claro, aunque limitado; para luego tratar aspectos más complejos y ambiguos del proyecto.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Se dispone de varios modelos para cumplir tal propósito, pero el modelo llamado sistema de ordenamiento parece ofrecer más posibilidades de lograr varias metas.

El modelo de ordenamiento brinda la oportunidad de relacionarse con la experiencia anterior del estudiante y permite una transición sin obstáculos a la elaboración de proyectos.

El modelo sistemas de ordenamiento crea un vocabulario básico y una experiencia con el proyecto comunes.

11

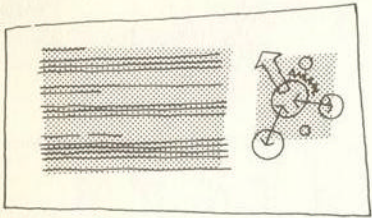
El sistema de ordenamiento sirve como punto de referencia para introducir otros modelos de proyecto.

Funciona como un marco de referencia abierto al que se puede agregar continuamente diferentes áreas de interés del proyecto.

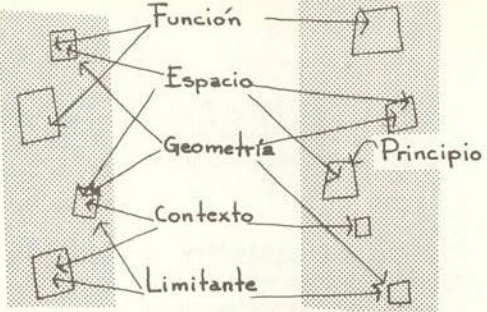
El ordenamiento proporciona un medio para explorar aspectos relacionados con el proyecto.



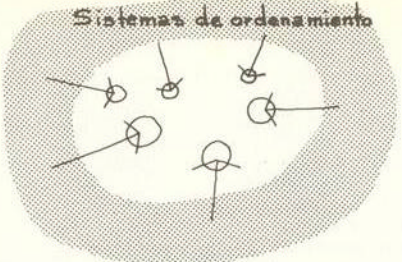
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Es un punto de vista sobre el proyecto claro, coherente y de fácil expresión verbal o gráfica.

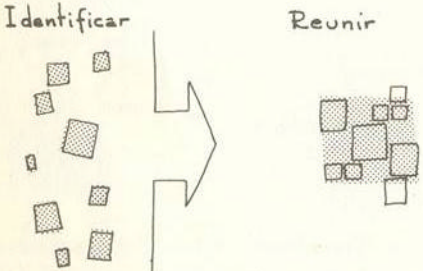


Los sistemas de ordenamiento enseñan algunos de los puntos de interés tradicionales en un proyecto, en una forma que permite utilizar los principios comunes subyacentes para tratar todos aquéllos.

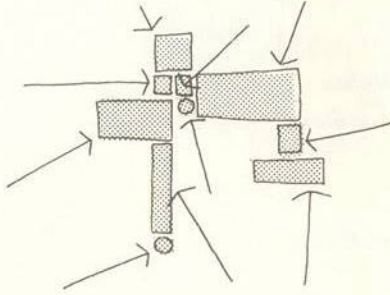


Proporcionan un contexto para aprender a manejar los instrumentos del proyecto, a generar opciones para el proyecto, conocer la estética de la organización de un edificio y desarrollar actitudes y patrones de ejecución para el proyecto.

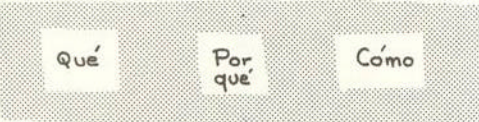
12



El enfoque que considera al proyecto como a un conjunto de sistemas de ordenamiento, sugiere que la elaboración del mismo consiste, ante todo, en identificar y reunir elementos.



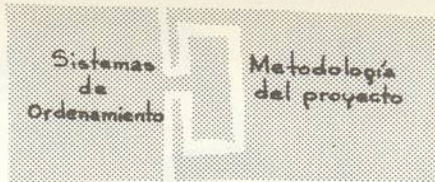
Elaborar un proyecto consiste en unir elementos estableciendo relaciones significativas.



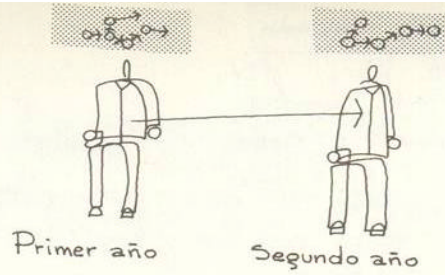
El modelo de ordenamiento brinda una manera de examinar qué se va a reunir por qué los elementos de un edificio deberán estar relacionados de ciertos modos particulares y cómo deberán quedar relacionados con el proyecto final.



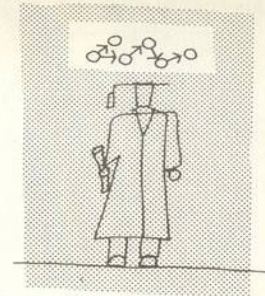
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



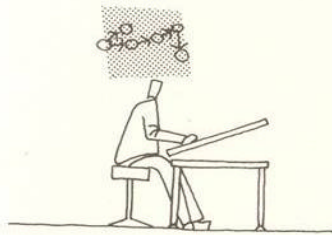
El ordenamiento sirve como catalizador para enseñar y aprender la metodología del proyecto.



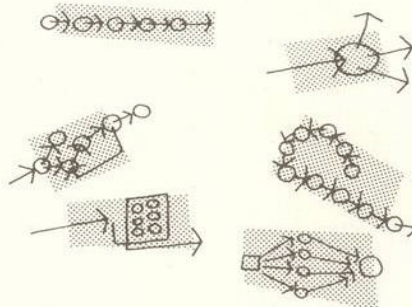
Metodología es lo que se adquiere en un curso de elaboración de proyectos.



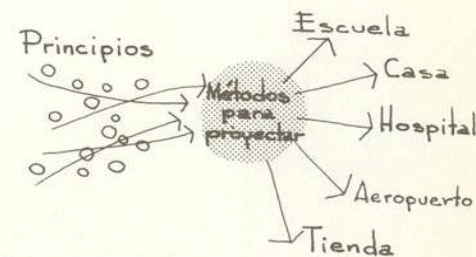
Será la parte más importante de sus conocimientos sobre el proyecto y de su habilidad para elaborarlos cuando haya terminado su carrera.



La metodología para elaborar proyectos será su primera ventaja cuando se inicie como proyectista en el campo de las actividades arquitectónicas.



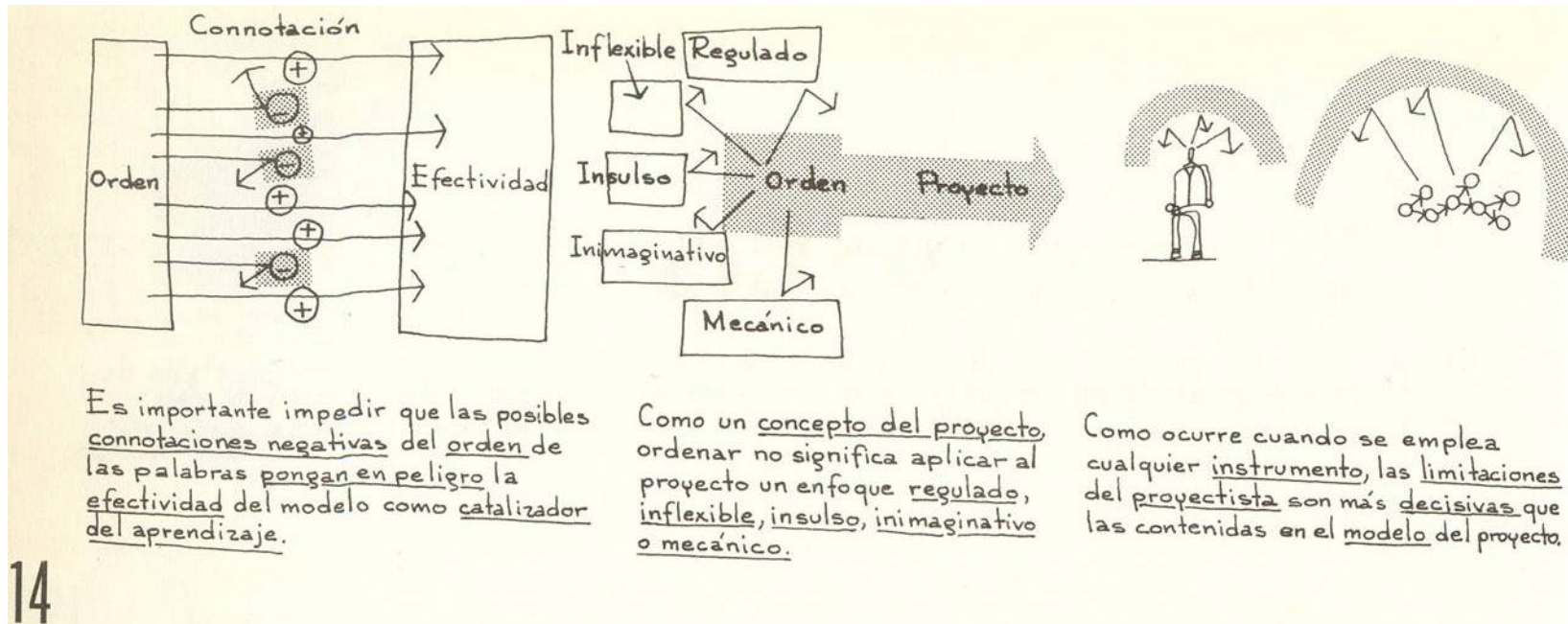
No existen reglas fijas para la elaboración de proyectos si hay conocimientos y habilidades fundamentales que deberán formar parte de cualquier método elegido para proyectar.



Se pretende que los principios que aquí vamos a examinar le ayuden a desarrollar un método personal para crear proyectos, que le permita resolver cualquier problema arquitectónico.

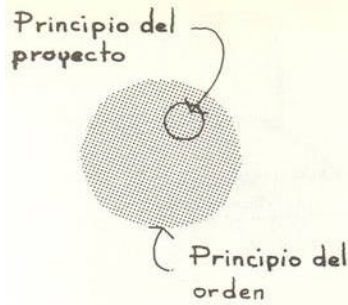


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

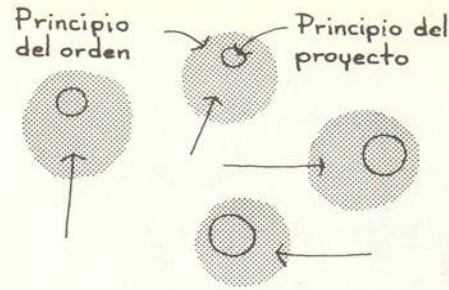




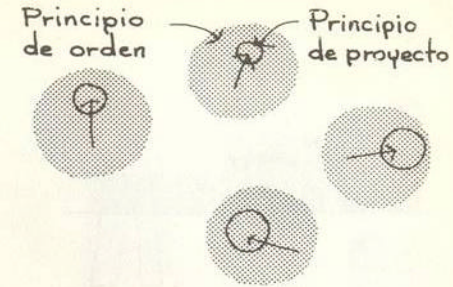
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Los principios del proyecto arquitectónico son parte de los principios del orden.



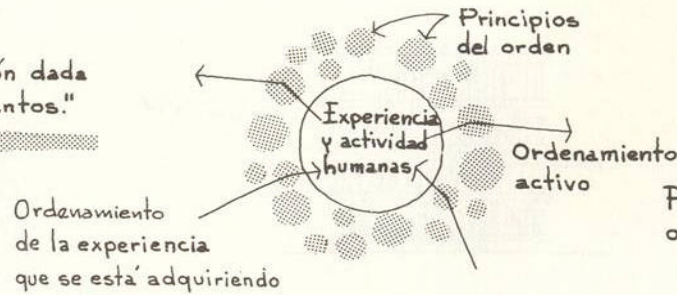
Iniciaremos nuestro estudio del proyecto con el concepto y los principios del orden.



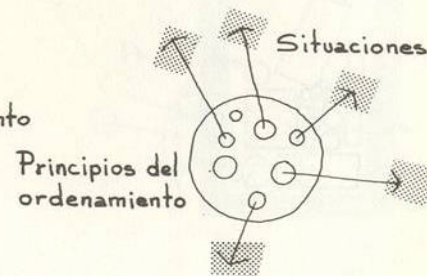
Aplicaremos los principios de orden a los principios del proyecto arquitectónico.

17

Orden:
 "Secuencia o disposición dada a las cosas o a los eventos."



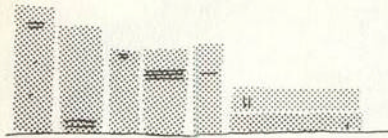
En nuestra experiencia diaria usamos los principios del orden.



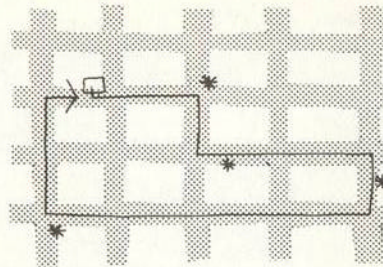
Cuando nos detenemos a reflexionar al respecto, encontramos muchos ejemplos de experiencias con proyectos en la vida diaria



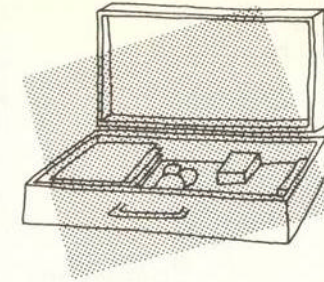
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Ordenar libros en un escritorio.

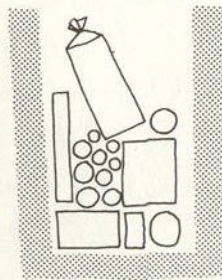


Planear nuestra ruta cuando salimos a cumplir distintas diligencias.

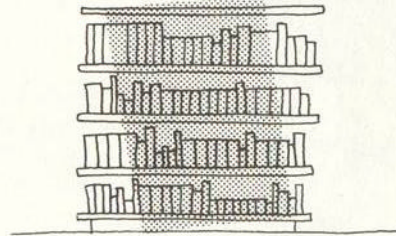


Empacar una maleta para salir de viaje.

18



Empacar compras en una bolsa de papel.



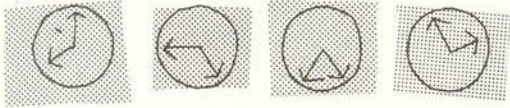
Idear sistemas de clasificación para bibliotecas.



Acomodar los ingredientes en una mesa de cocina.



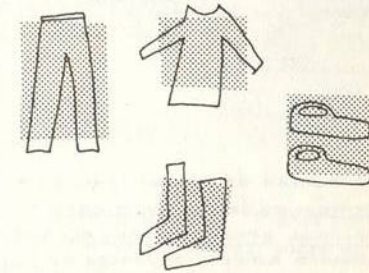
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Planear las actividades cuando se tiene una cita.

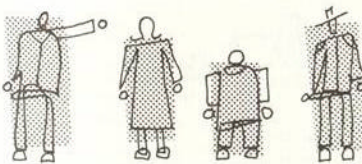
	L	M	M	J	V	S	D	
								1
								2
								3
								4

Planear un horario para nuestras clases semestrales.

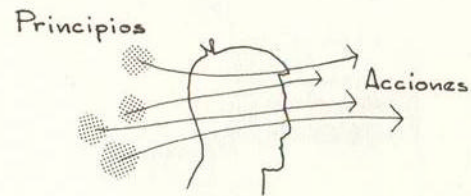


Decidir el orden de importancia en la compra de ropa.

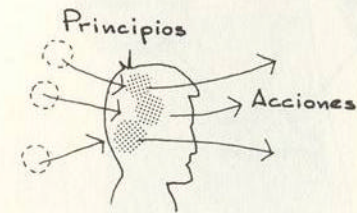
19



De estos ejemplos podemos deducir que todo mundo es un proyectista



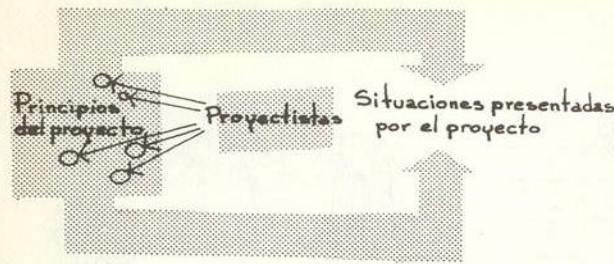
Usamos los principios del ordenamiento sin estar conscientes de ello.



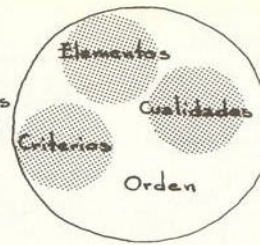
El proyectista debe estar consciente de los principios del ordenamiento



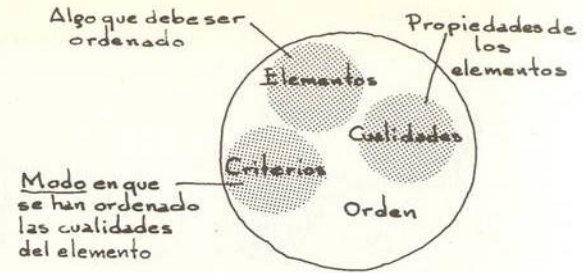
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



La necesidad de aplicar conscientemente los principios del ordenamiento a las situaciones arquitectónicas que sean sumamente complejas, exige de los proyectistas que estudien esos principios en detalle.

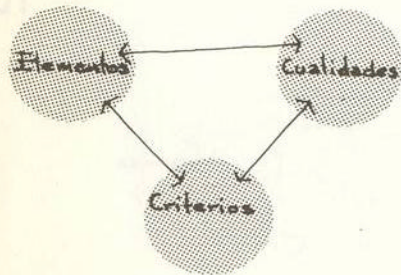


Estos son tres elementos fundamentales del orden.

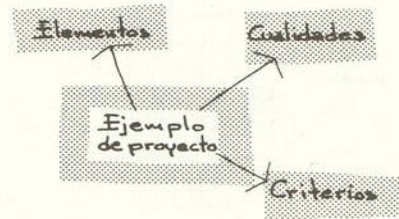


El ordenamiento necesita que haya elementos por ordenar, que estos posean cualidades que permitan ordenarlos y criterios para disponer dichas cualidades.

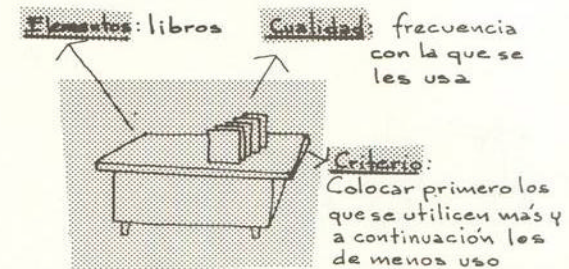
20



El proyectista debe estar consciente de las relaciones que existen entre los elementos, las cualidades y los criterios.



Si observamos con mayor detalle las situaciones de proyecto que usamos en la vida diaria captaremos la anatomía de una situación de ordenamiento.

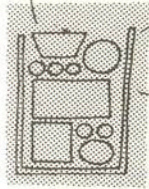


Situación de proyecto: planzar nuestro horario de clases para el semestre.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Elementos: Compras hechas en la tienda

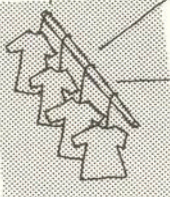


Cualidad: Su fragilidad relativa

Criterio: Colocar las compras menos frágiles en el fondo y las más frágiles arriba

Situación de proyecto: Empacar nuestras compras en una bolsa de papel.

Elementos: Prendas de ropa



Cualidad: Medida en que el color de cada prenda combina con los colores de la ropa que ya tenemos

Criterio: Dar mayor prioridad a las prendas que mejor combinen con la ropa que ya tenemos

Situación de proyecto: Decidir prioridades en la compra de ropa.

Elementos: Cursos

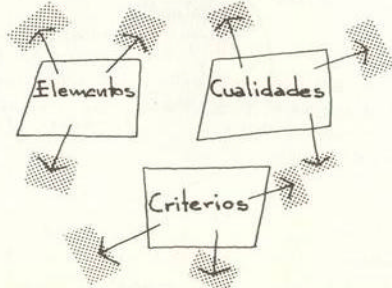
L	M	M	J	V	S	D

Cualidad: Grado de dificultad del curso

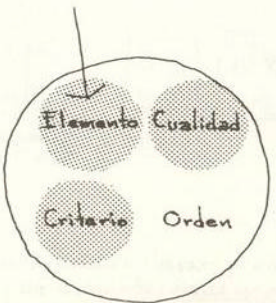
Criterio: Tomar por la mañana los cursos más difíciles y por la tarde los más fáciles

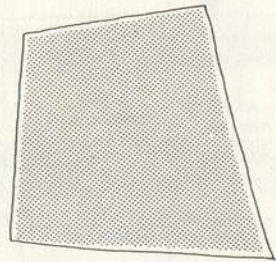
Situación de proyecto: Planear nuestro horario de clases para el semestre.

21



Para comprender el concepto del orden necesitamos analizar sus componentes.

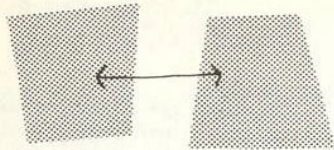




Los elementos deben ser unidades claras. Debemos identificar específicamente qué vamos a arreglar u ordenar.



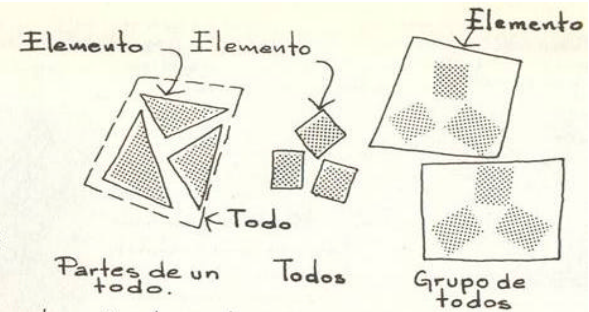
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Para que exista una relación ordenada debe haber dos o más elementos.



No podemos ordenar un libro respecto a sí mismo. Para que haya una relación se necesita por lo menos otro libro más.



Partes de un todo.

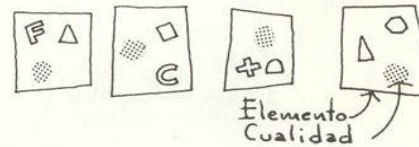
Todos

Grupo de todos

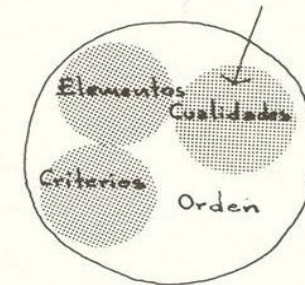
Un elemento puede ser parte de un todo, un todo o un grupo de todos.

22

Parte de un todo	Todo	Grupos de todos
Habitaciones de una casa	La casa	Grupos de casas
Áreas comprendidas en una habitación	La habitación	Grupos de habitaciones
Hojas de una planta	La planta	Grupos de plantas
Zonas de actividades en un edificio	Edificio	Conjunto de edificios



Elemento
 Calidad

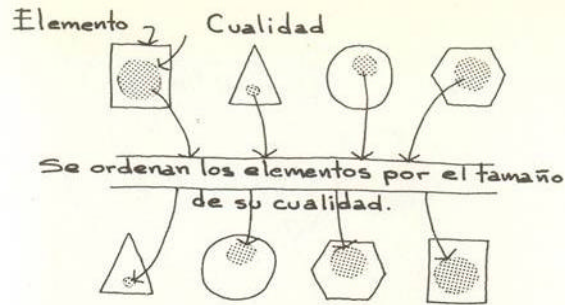


En nuestra experiencia diaria tenemos ejemplos de partes, todos y grupos de todos.

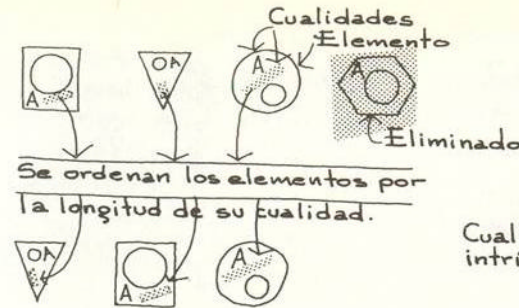
Para que se les pueda ordenar, los elementos deben poseer la misma cualidad.



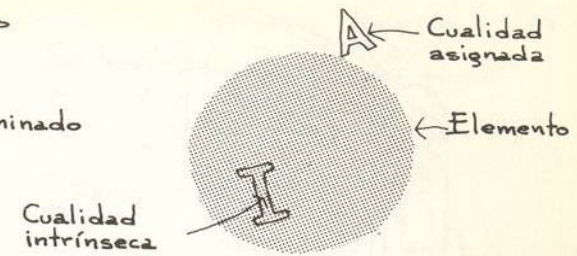
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Las cualidades constituyen las bases para ordenar los elementos.

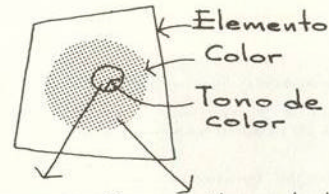


La cualidad que se emplee para ordenar los elementos debe estar presente en todos ellos.



Las cualidades pueden ser intrínsecas o asignadas.

23



Lo bastante específico para servir como base del ordenamiento

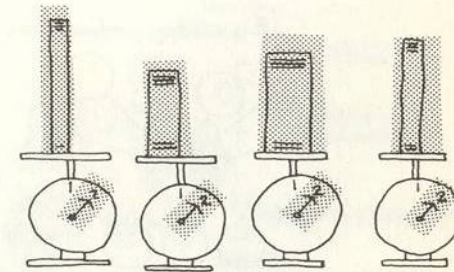
No es lo bastante específico para servir como base del ordenamiento



Disposiciones basadas en las diferencias

Es necesario definir las cualidades con especificidad suficiente para poder identificar diferencias y utilizar éstas como base del ordenamiento.

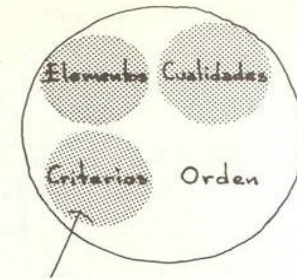
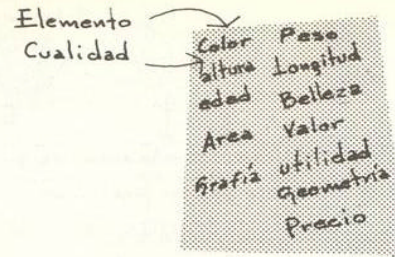
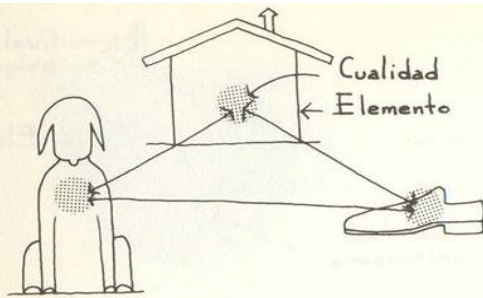
Para poder llevar a cabo el ordenamiento, cada uno de los elementos debe presentar en un grado diferente la cualidad elegida.



Sólo podremos ordenar los libros por su peso si los pesos de todos ellos son diferentes.



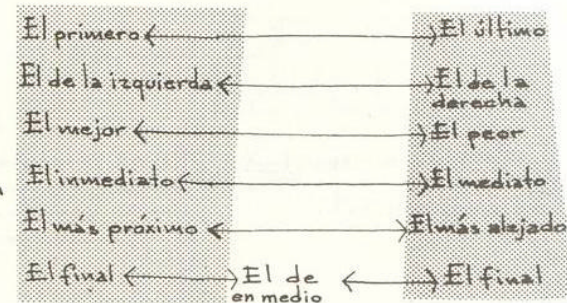
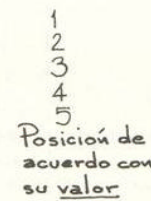
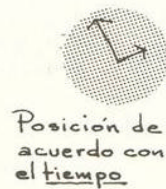
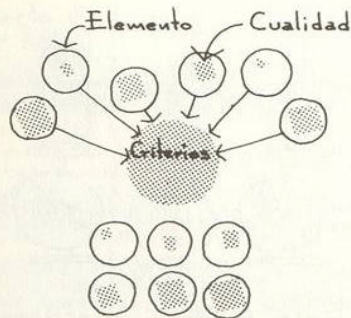
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Es posible ordenar elementos de diversas categorías cuando poseen la misma cualidad.

Un elemento posee muchas cualidades que permiten ordenarlo.

24



Los criterios determinan de qué modo van a ordenarse los elementos.

Los criterios establecen relaciones entre los elementos en función de la posición relativa que éstos tengan.

Cuando se están ordenando elementos, la posición siempre conlleva un mínimo de dos referentes.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Elemento referente

El elemento que ocupa la primera posición determina el orden de los demás.

Criterios disponibles

Existen muchos criterios para ordenar cualquier calidad particular.

Posiciones en el ordenamiento

Una vez elegidos los elementos y las calidades, los criterios disponibles para efectuar el ordenamiento sólo están limitados por las posiciones en las que se pueden aplicar.

25

Complejo

Sencillo

Los criterios empleados para ordenar elementos pueden ser complejos o sencillos.

Ordenar de:

Izquierda a derecha

Impide

Ordenar del:

Final al medio al final

Es muy difícil ordenar los elementos simultáneamente según dos criterios distintos cuando sólo se tiene una posición en el ordenamiento.

Es posible ordenar simultáneamente los mismos elementos según calidades diferentes si se utiliza una posición diferente para cada una de ellas.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

¿Cuántos?
¿Qué tan diferentes?

¿Cuántos?
¿Qué tan intrincados?

Elementos Cualidades
Criterios Orden

- 1 Identifique los elementos críticos que se van a ordenar.
¿Qué piezas van a ponerse en orden?
- 2 Elija en los elementos cualidades adecuadas para realizar el ordenamiento.
¿Qué aspectos de las piezas son críticos?
- 3 Determine el modo más conveniente de ordenar los elementos.
Conociendo las piezas y su aspecto.
¿Cómo se les deberá ordenar?

Cuando un elemento se encuentra fuera de posición en un sistema de ordenamiento, se le considera incoherente.

La complejidad o la sencillez que se presente en un sistema de ordenamiento depedera de los elementos, las cualidades y los criterios.

En toda situación de proyecto el proyectista debe llevar a cabo tres tareas esenciales.

26

Elemento conocido

Elemento nuevo

Cualidad nueva

Elemento conocido

Nuevo modo de ordenar los elementos

Elemento y cualidad conocidos.

Creatividad

La elección hecha de los elementos, las cualidades y los criterios determina en gran medida cómo será el proyecto.

Creatividad es la capacidad de descubrir nuevos elementos, cualidades o criterios.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

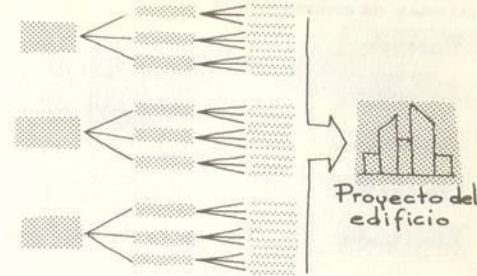
Proyecto de edificio

=

Ordenamiento



Elementos Calidades Criterios



El proyecto de un edificio es, en esencia, un proceso de ordenamiento.

Son muchos y muy variados los elementos, las calidades y los criterios que pueden emplearse para proyectar un edificio.

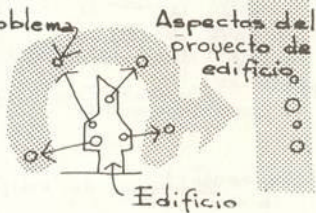
Los elementos, calidades y criterios elegidos deben quedar combinados en un proyecto de edificio.

29

Interés o problema



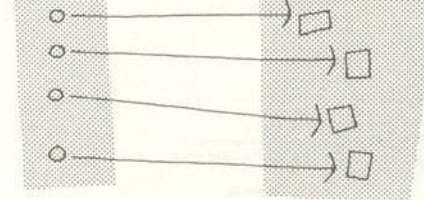
Aspectos del proyecto de edificio



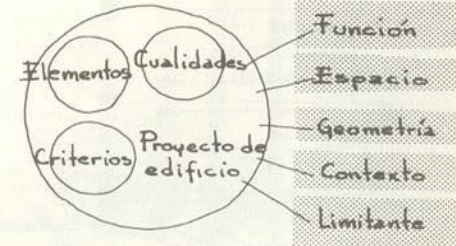
Edificio

Aspectos

Situaciones de ordenamiento



Sistemas de ordenamiento



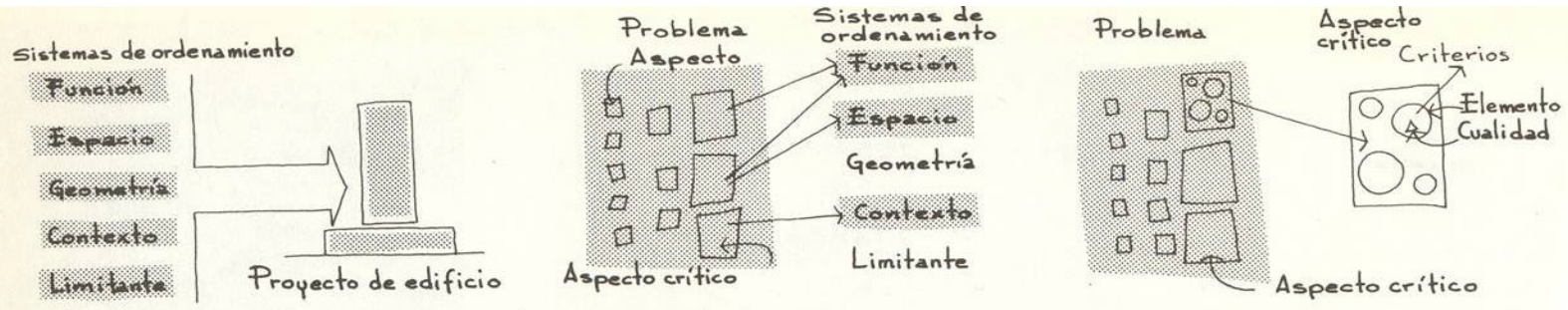
Los aspectos seleccionados para analizar o examinar un edificio construido también pueden servir para dirigir la síntesis del mismo.

Para facilitar el estudio y el proceso de elaboración del proyecto, se pueden traducir a situaciones de ordenamiento los aspectos relacionados con el proyecto del edificio.

A los elementos, calidades y criterios de un proyecto de edificio se les puede agrupar en cinco sistemas de ordenamiento.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

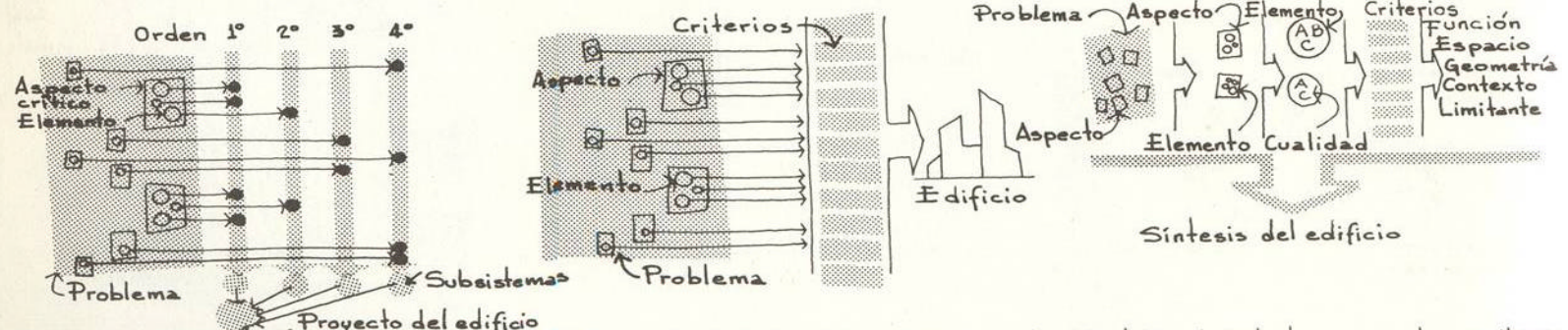


Cuando se está proyectando "todo" un edificio, el proyectista debe trabajar todos estos sistemas de ordenamiento.

Con base en los aspectos críticos del problema, el proyectista determina la importancia relativa de los sistemas de ordenamiento como maneras de enfocar el problema.

El proyectista debe determinar en cada sistema de ordenamiento, los elementos principales que se van a ordenar, las cualidades que servirán para ordenarlos y el modo de hacerlo.

30



El proyectista deberá ordenar primero los elementos de mayor prioridad y al último los elementos de menor prioridad.

El proyectista tratará de ordenar simultáneamente todos los elementos posibles, de acuerdo con la mayor cantidad de criterios.

La identificación de los aspectos críticos así como la selección de los principios, cualidades y criterios, permiten dar énfasis a uno o a varios de los sistemas de ordenamiento. Todo este proceso constituye la síntesis del edificio.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Sistemas de ordenamiento

Función

- Elementos
- Cualidades
- Criterios

Espacio
 Geometría
 Contexto
 Limitante

Al igual que los otros sistemas de ordenamiento, la función tiene elementos, cualidades y criterios propios.

Sistemas de ordenamiento

Función

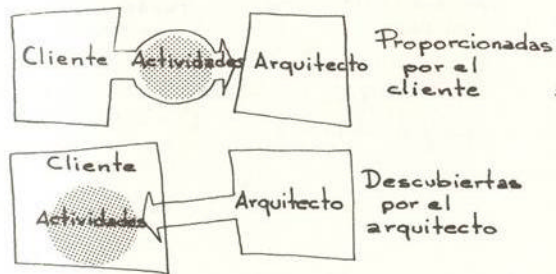
- Elementos
- Cualidades
- Criterios

Espacio
 Geometría
 Contexto
 Limitante

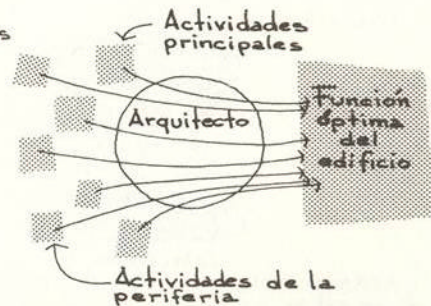
Elementos de la función = Actividades

Los elementos de los sistemas de ordenamiento funcionales se llaman actividades.

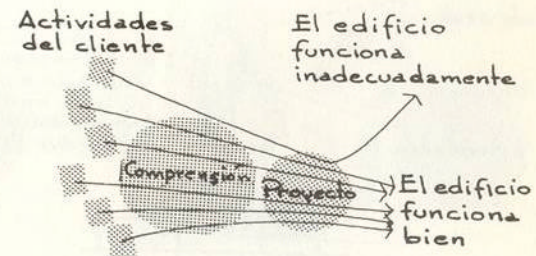
31



El cliente suele decir al arquitecto cuáles son las actividades principales, o éste debe descubrirlas mediante el estudio.



El arquitecto debe cuidar que el edificio albergue todas las actividades.



El arquitecto deberá comprender cabalmente las actividades del cliente antes de iniciar el proyecto.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Actividades → Actividades ordenadas → Áreas espacios → Edificio

Contenidas en el edificio, adyacentes al mismo o vecinas a él.

Actividades → Hombre, Máquinas
 Peatones, vehículos
 Directas, relacionadas

Actividades → Contenidas
 Adyacentes
 Contiguas

Deberán ordenarse las actividades según sus relaciones antes de empezar a trabajar con áreas, espacios, materiales, superficies y claros.

En un problema de proyecto hay muchos tipos de actividades

Las actividades pueden ocurrir dentro del edificio, en sitios adyacentes o en sus inmediaciones

32

Actividades → Hombre
 Máquina

Actividades → Peatones
 Vehículos

Operación del cliente → Parte de la operación
 Actividades → Relacionadas con la operación
 Resultado de la operación

El hombre o la máquina pueden llevar a cabo las actividades.

Las actividades pueden realizarse a pie o en vehículos; peatonales o vehiculares.

Las actividades pueden constituir parte de la operación del cliente, estar relacionadas con dicha operación o ser resultado de la misma.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Operación del cliente

Actividad

Arquitecto

El arquitecto debe simular la operación del cliente, para descubrir todas las actividades relacionadas con ella y las que de ella resulten.

Operación del cliente

Metas primarias

Metas secundarias

El arquitecto debe determinar qué actividades son principales y cuáles complementarias en función de las metas primarias y secundarias de la operación de los clientes.

Sistemas de ordenamiento

- Función
 - Elementos
 - Cualidades
 - Criterios
- Espacio
- Geometría
- Contexto
- Limitante

33

Buen éxito funcional

Orden de la actividad

Cualidades de la actividad

El buen éxito de la función de un edificio dependerá del modo como se hayan ordenado las actividades, y éstas, de la elección de las cualidades de las actividades a partir de las cuales se realizó el ordenamiento.

Actividad

Cualidad

Las actividades poseen muchas cualidades, a las cuales se les puede emplear para ordenar a las primeras de acuerdo con sus relaciones.

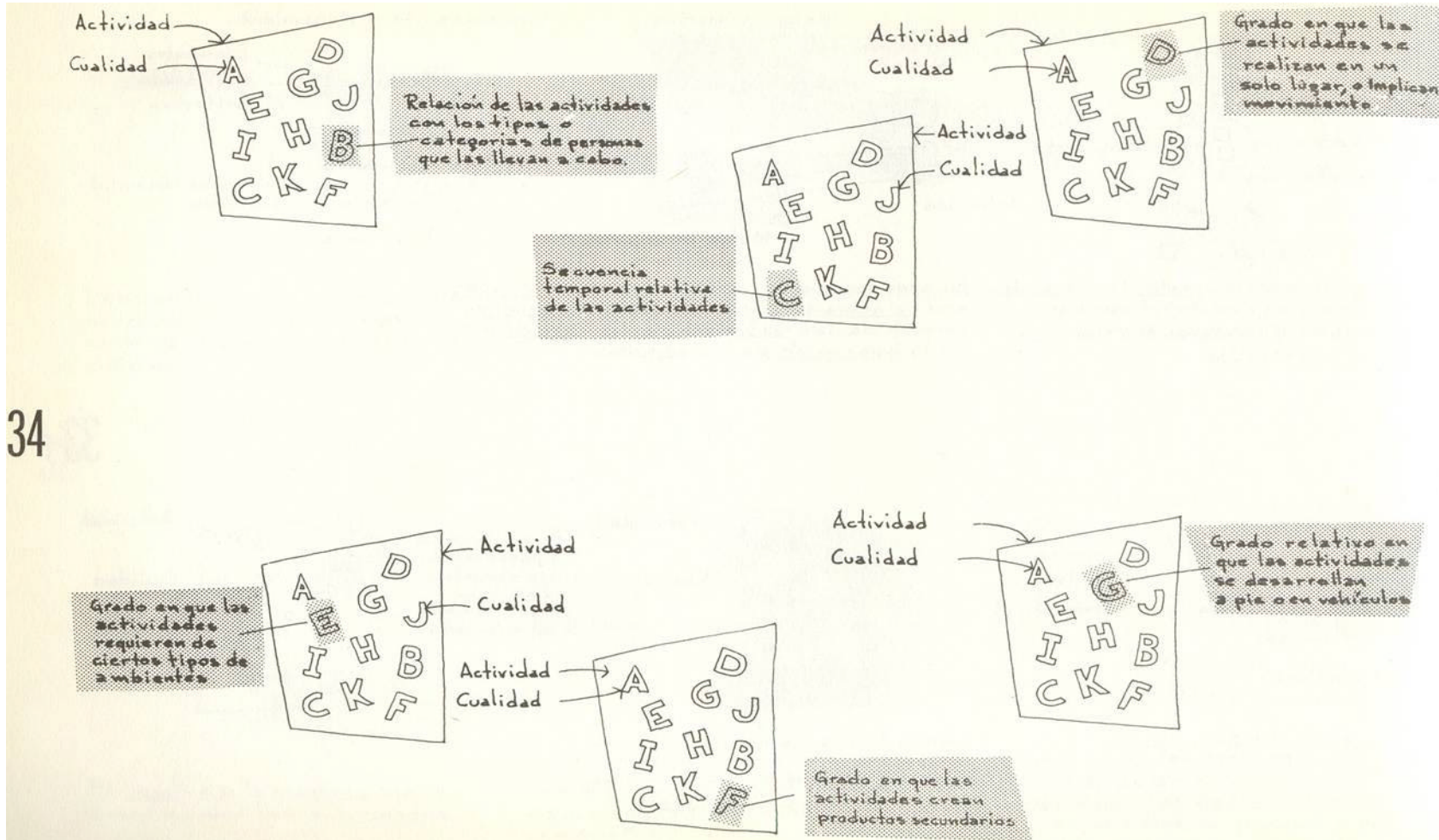
Relación de la operación de los clientes con los subsistemas o las submetas

Actividad

Cualidad



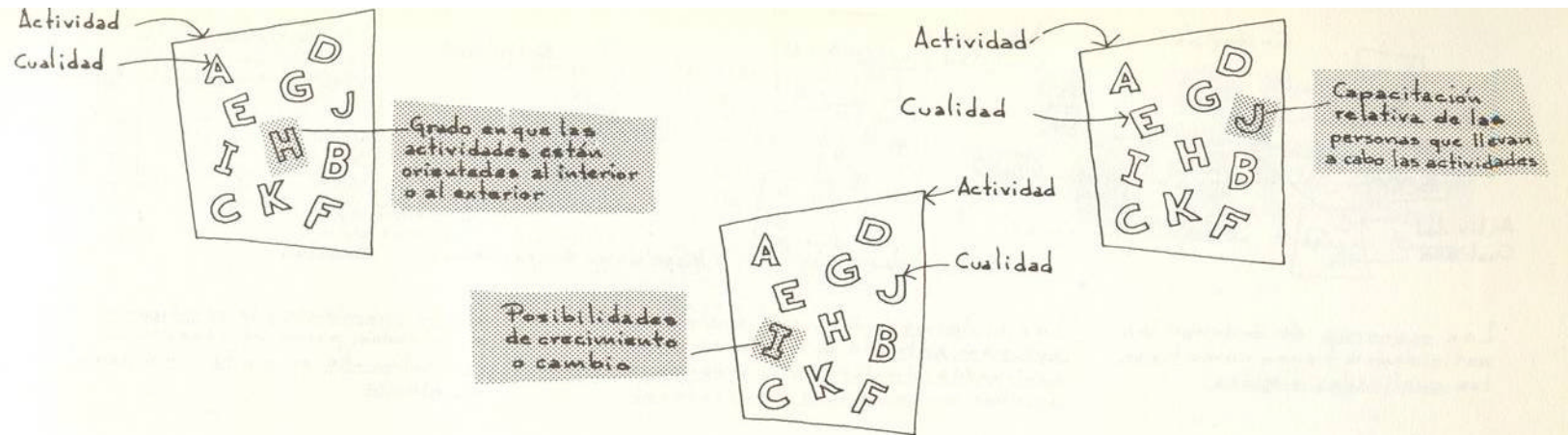
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



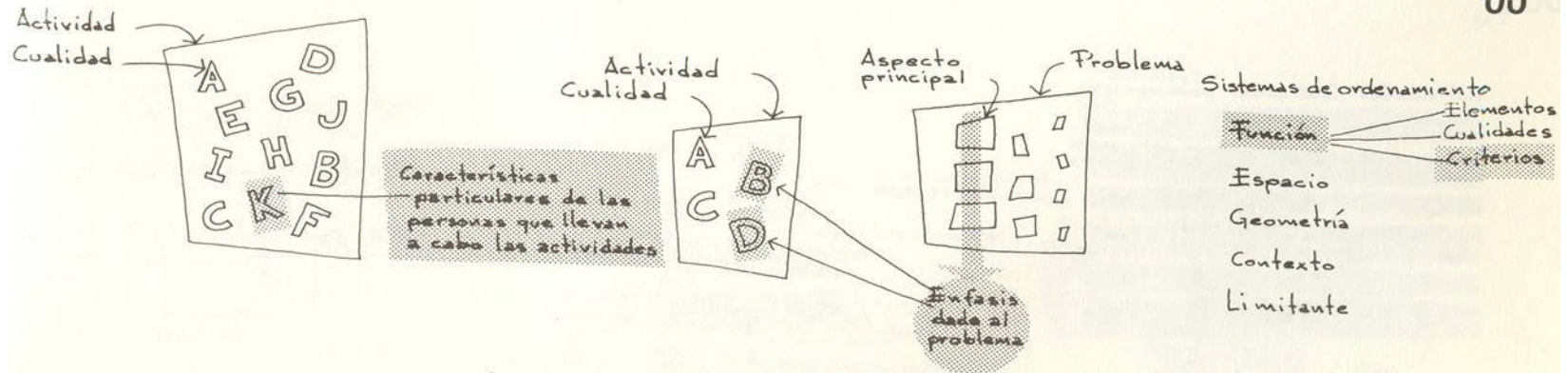
34



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



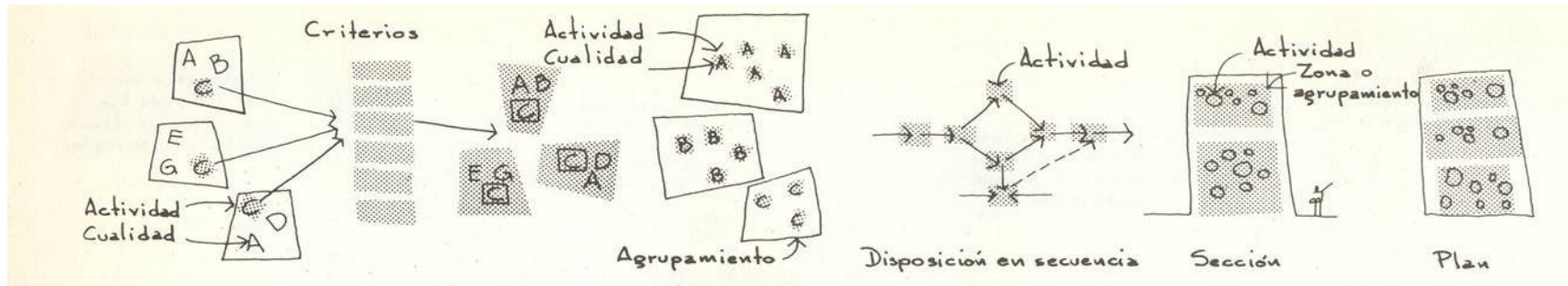
35



La elección de las cualidades de la actividad que se van a emplear para el ordenamiento, está determinada por el énfasis que se dé al problema.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

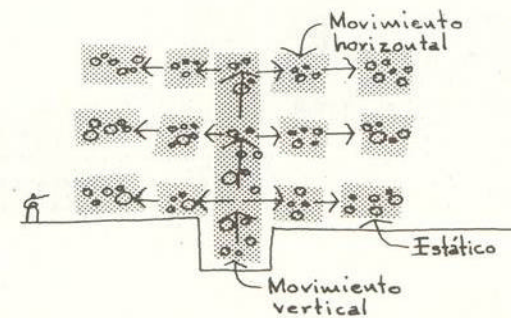
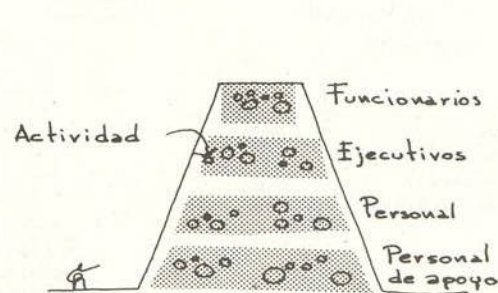
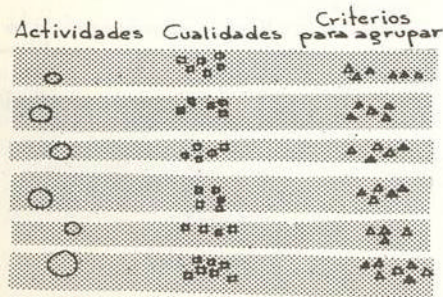


Las maneras de ordenar las actividades tienen como base las cualidades elegidas.

Los criterios funcionales suelen abarcar el agrupamiento de actividades según sus cualidades similares y el ordenamiento de aquellas en secuencia operacional.

El agrupamiento y la zonificación de las actividades puede representarse verticalmente en corte u horizontalmente en planta.

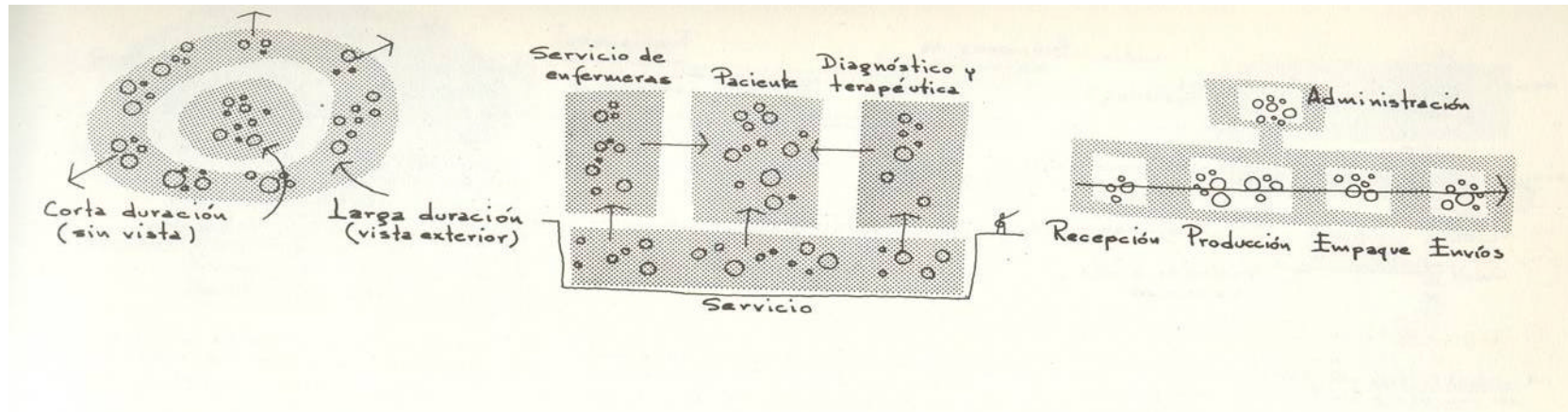
36



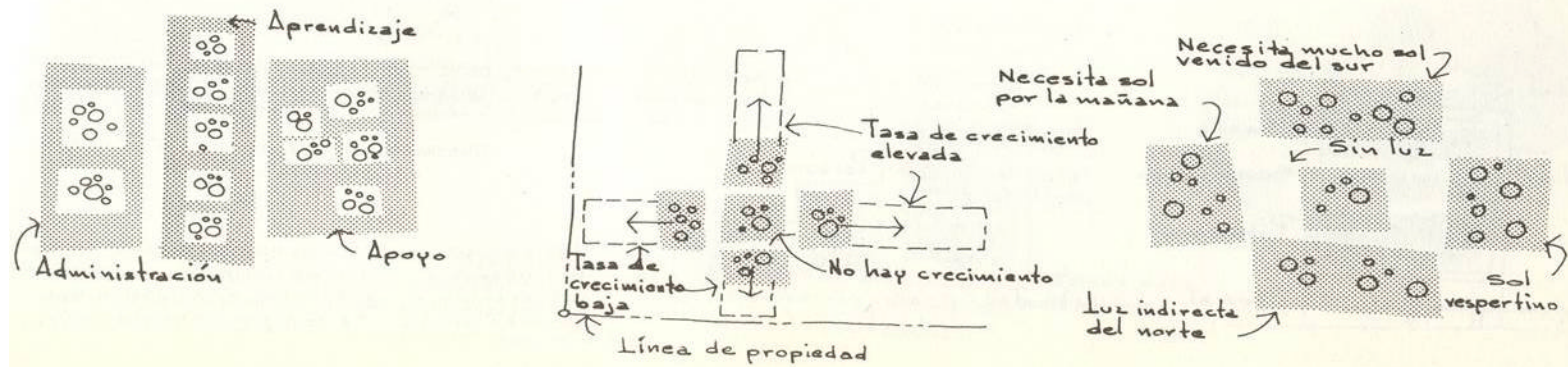
El agrupamiento o la zonificación de las actividades puede adoptar tantas formas como cualidades tengan las actividades.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

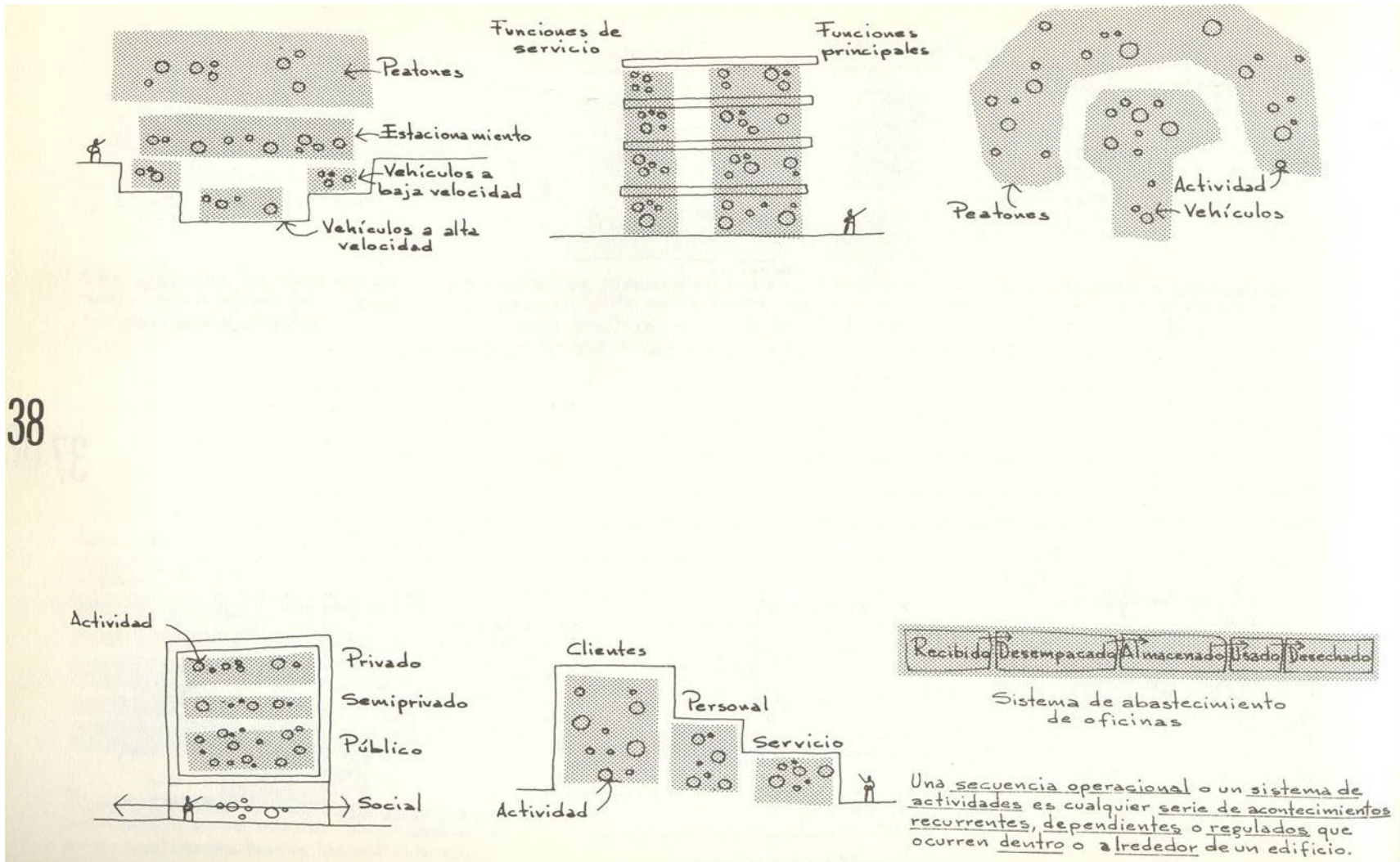


37





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

<p><u>Gente</u> Paciente interno-Doctor Afanador Paciente externo-Visitante/Prelista Enfermera-Encargado de pabellón-etc.</p> <p><u>Material</u> Ropería-Suministros para afeitar Recetas-comida-Especímenes Suministros médicos-etc.</p> <p><u>Información</u> Ficha clínica-Órdenes del médico Requisiciones-Órdenes de trabajo Estadísticas-etc.</p>	<p><u>Terapeuta</u></p> <ol style="list-style-type: none"> 1-Tratamientos aplicados en el departamento 2-Tratamientos aplicados en los pabellones 3-Consulta con el médico 4-Equipo de limpieza 5- Informes sobre el progreso logrado 		<p>Actividad</p> <p>Tiempo</p> <p>Espacio</p> <p>1 2 Valor 3</p>
---	--	--	--

Los sistemas de actividad suelen quedar clasificados con base en tres encabezados: gente, material o información.

Cualquier persona, parte de un material o elemento de información puede participar en varios sistemas de actividad.

Se puede ordenar las actividades en cualquiera de los tres sistemas de posición.

39

Actividad

Valor Tiempo Espacio Edificio

Métodos para ordenar la actividad:

- Diagramas de burbujas
- Matrices
- Diagramas de Movimiento
- Diagramas de ruta crítica

Relación

Actividad

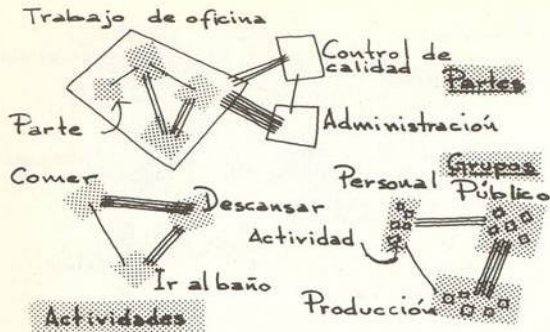
Diagrama de burbujas

No importa qué sistema de posición se haya empleado anteriormente para ordenar las actividades; posteriormente, dicho orden se traducirá a una posición espacial o física relativas.

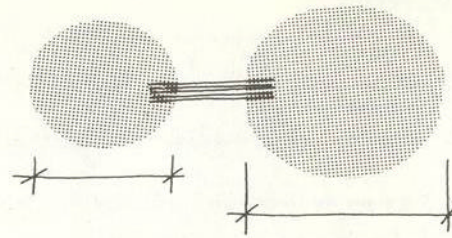
Existen cuatro métodos básicos para estudiar las relaciones existentes entre las actividades.



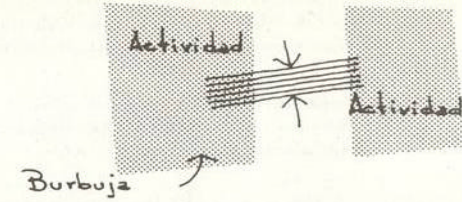
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



Las burbujas pueden representar partes de actividades, actividades completas o agrupamientos de actividades.

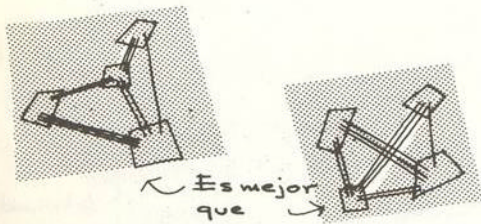


Las dimensiones de las burbujas deberán representar las áreas proporcionales que se necesitan para dar cabida a las actividades. Pueden ser estimaciones generales.



El grueso de la línea tendida entre dos burbujas indica el grado de importancia de las actividades que estarán adyacentes en el proyecto de edificio que va a trazarse.

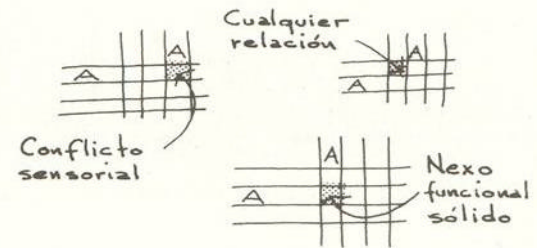
40



En un diagrama de burbujas las líneas deberán cruzarse lo menos posible.

	Actividad 1	Actividad 2	Actividad 3
Actividad 1			Relación
Actividad 2			
Actividad 3			

Matriz



La matriz permite descubrir cualquier tipo de relación que se desee entre las actividades.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
 INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
 ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

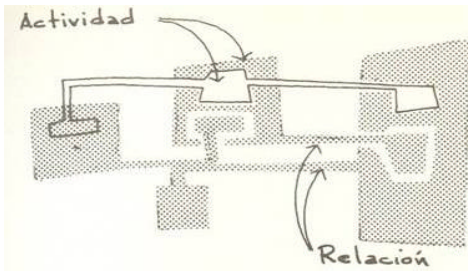
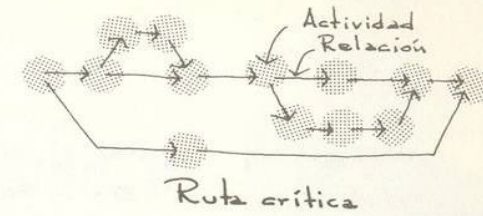
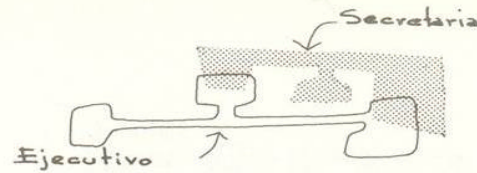
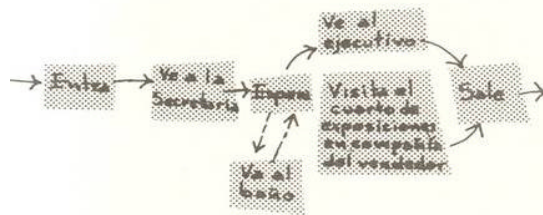


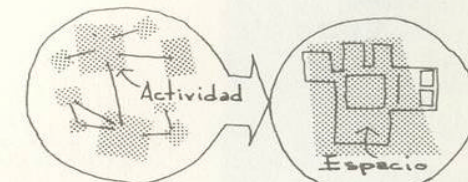
Diagrama de movimiento



Los diagramas de movimiento suelen indicar el sentido de la circulación y los módulos de trabajo de determinados individuos, así como sus relaciones.



En la ruta crítica, los módulos representan actividades, mientras que las líneas simbolizan movimiento entre las actividades.



Orden funcional Orden espacial

Una vez ordenadas las relaciones de actividad, se les puede utilizar para ordenar las relaciones espaciales.



UNIDAD III. TEORÍA DEL PROCESO DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO.

OBJETIVO: conocer la metodología básica para iniciar un proceso de diseño arquitectónico; realizar ejercicios prácticos enfocados a problemas arquitectónicos simples.

Definición

Tanto el arquitecto como el estudiante de arquitectura y el profesor de diseño participan en la tarea de crear formas de edificio. Existen muchas técnicas, modelos, paradigmas, idiomas y procesos válidos para diseñar, aprender diseño y enseñarlo, pero todos tienen como meta esencial lograr una arquitectura exitosa en todos los aspectos. Todos sirven como medios o catalizadores para mejorar la efectividad de la persona como proyectista, para ampliar y profundizar su modo de comprender la actividad de diseñar y para organizar y presentar información acerca del diseño. Usaremos una de ellas —la noción de "conceptos"— para presentar algunas ideas acerca del diseño arquitectónico.

Existen varios enunciados acerca de los conceptos que, tomados en conjunto, pueden darnos una idea de lo que éstos son. Un concepto es:

1. Una idea inicial generalizada.
2. Un brote que posteriormente se ampliará y explicará en detalle.
3. Un marco de referencia embrionario, que servirá para manejar la compleja riqueza que vendrá posteriormente.
4. Una idea acerca de la forma, que surge al analizar los problemas.
5. Una imagen mental surgida de la situación existente en el proyecto.
6. Una estrategia para pasar de las necesidades del proyecto a la solución expresada en el edificio.
7. Un conjunto rudimentario de tácticas para continuar con el proyecto.
8. La gramática preliminar que permitirá elaborar los principales aspectos del proyecto.
9. Las primeras ideas del arquitecto acerca de la morfología del edificio.

De estas nociones podemos destilar varios hechos relacionados con gran parte de los conceptos:

1. Proviene del análisis del problema o, por lo menos, éste los pone en marcha.
2. Son de carácter general y rudimentario.
3. Requieren y deben facilitar modificaciones posteriores.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Por tradición, los conceptos arquitectónicos constituyen la manera en que el proyectista responde a la situación de diseño expuesta en el programa. Son los medios para traducir el enunciado no físico del problema en el producto físico final, el edificio. Todo proyecto lleva en sí lo que pudieran llamarse organizadores primarios, temas centrales, aspectos críticos o esencias del problema. Todos ellos existen en la situación planteada en el proyecto o en la percepción que del problema tenga el proyectista. El proyectista debe determinar la naturaleza de la situación y a partir de, o en respuesta a ésta crear conceptos que le permitan manejarla arquitectónicamente. Los conceptos del arquitecto a veces reciben el nombre de "la gran idea", "el marco fundamental" o "el organizador primario".

Como veremos más adelante, los conceptos pueden estar orientados al proceso o al producto, ocurrir en cualquier etapa del proceso de diseño, resolverse a cualquier escala, ser generados por varias fuentes, tener naturaleza jerárquica, plantear problemas intrínsecos y mostrar pluralidad de número y de interés en cualquier edificio tomado por sí solo.

En tanto que proyectistas, trabajaremos con situaciones de proyecto proporcionadas por los programadores o el cliente, quienes necesitan de uno o varios edificios que les satisfagan sus necesidades. Suele pensarse que el diseño de un edificio consiste en un concepto único o en una idea general, teniéndose prueba de esto tanto en la escuela como en la actividad profesional. Los concursos exigen la enunciación del concepto. Los estudiantes presentan sus proyectos ante un jurado diciendo: "el concepto que tengo de este proyecto es..." Aunque es cierto que el diseño de un proyecto puede iniciarse tomando una dirección general única respecto cómo responder al problema ("estamos ante un problema funcional" o "se trata de un problema contextural"), cualquier diseño de edificio está compuesto por muchos conceptos; incluso los proyectos a pequeña escala presentan mucha complejidad y resulta virtualmente imposible manejar con un sólo concepto todos los aspectos del edificio al mismo tiempo. El proyectista debe dividir el proyecto en cierto número de partes manejables, estudiarlas individualmente y sintetizarlas a continuación en un todo.

He aquí algunas teorías generales en las que se puede incluir y clasificar los aspectos y cuestiones de que se compone un edificio:

1. Zonificación funcional.
2. Espacio arquitectónico.
3. Circulación y forma del edificio.
4. Respuesta dada al contexto.
5. Cubierta del edificio.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

A todas ellas se aplica la economía. Los aspectos de casi todos los tipos de edificios pueden incluirse en esas cinco categorías que, ornadas en su conjunto, describen gran parte de los puntos de interés presentes en el diseño de un edificio.

Desde luego, existen muchas otras maneras de descomponer el diseño de un edificio en temas igualmente prácticos. Los aquí numerados me han resultado útiles en mi trabajo de proyectista, razón por la cual en este libro me dedico a presentar y desarrollar algunos de los conceptos que es posible incluir en cada una de las cinco categorías. Ningún intento he hecho por explorar taxonomías opcionales que permitan describir la actividad de diseñar un edificio.

Los conceptos "zonificación funcional" y "respuesta dada al contexto" indican una condición existente. La operación del cliente y el contexto en el que quedará situado el edificio son elementos dados. "Espacio", "circulación y forma" y "envoltura del edificio" son los medios que le permiten al proyectista responder a los elementos dados y transformar el proyecto en edificio. El proyectista crea conceptos para las cinco categorías y trabaja con base en ellos: función, espacio, circulación y forma, contexto y envoltura. En cada una de esas categorías el proyectista puede producir varios conceptos. Cuando se desarrolla y combina los conceptos de función, espacio, forma, contexto y envoltura, se produce el diseño de un edificio. La calidad de éste y el resultado que con él se obtenga dependerán de la habilidad que tenga el proyectista para generar conceptos válidos, completos, eficientes y creativos, y unirlos en un todo armónico. La meta consiste en diseñar un edificio que satisfaga todos los aspectos. Este libro tiene como propósito ser una lista de verificación que atraiga la atención del proyectista hacia algunos de esos aspectos.

Dependiendo de su personalidad y del método de diseño que emplee, el proyectista puede manejar los aspectos conceptuales dándoles una secuencia rígida, ordenándolos al azar o alguna otra clase de orden, hasta que se complete finalmente el mosaico de la solución propuesta para el edificio. La secuencia en que se atenderán los distintos aspectos del problema y el hincapié que en ellos se haga ejercerán un profundo efecto en la naturaleza de la solución. Los aspectos que se manejan en primer término suelen ser los más importantes para el proyectista y se tiende a resolverlos muy bien. Además, como se los resuelve en primer lugar, quedan formalizados desde el principio y constituyen el contexto que permitirá resolver las otras cuestiones. Estas deberán adaptarse a las resueltas primero. Esto parece cierto incluso en el reciclaje del diseño y en el aire tentativo que caracteriza a gran parte de las decisiones tomadas respecto al proyecto, hasta que todo queda en su lugar.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Relación con el proceso de diseño

En arquitectura los conceptos suelen considerarse como parte de la fase de diseño esquemática del proceso de planeación. En esta etapa es donde el proyectista genera sus "grandes ideas" para el diseño del edificio.

De hecho, existen conceptos en todos los niveles de la planeación, desde la programación hasta los documentos del contrato y la administración de la construcción, pasando por los esquemas y la elaboración del diseño.

En esas fases de la planeación, los conceptos pueden tener como propósito desarrollar el diseño del edificio o asentar los procedimientos que habrán de seguirse dentro de las fases del proceso. Por ejemplo, en el diseño esquemático habrá conceptos para organizar la localización en conjunto (diseño del edificio), conceptos para las relaciones de trabajo en equipo entre los proyectistas para facilitar las comunicaciones entre los distintos equipos (proceso).

Presentamos a continuación unos cuantos ejemplos de conceptos orientados al edificio y al proceso dentro de cada fase de la planeación.

I. Programación

1. Edificio

- a) Actividad del cliente y política comercial.
- b) Concepto de la institución que otorga el préstamo, acerca de lo que constituye un proyecto viable.
- c) Concepto que el programador tiene sobre la esencia del problema.
- d) Conceptos sobre los espacios adicionales que se necesitan.

2. Proceso

- a) Concepto del programador acerca de cuál será el mejor método de efectuar entrevistas para el proyecto.
- b) Concepto que el administrador de la oficina (el arquitecto) tiene sobre el tiempo que se podrá conceder a la programación.
- c) Concepto que el cliente tiene sobre a quién asignar la representación del negocio cuando se trate de dar información al programador.

II. Diseño esquemático

1. Edificio

- a) Concepto sobre cómo agrupar y zonificar las funciones de la localización.
- b) Agrupamiento y zonificación de las funciones del edificio respecto a sí



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

mismas y al contexto.

- c) La estructura y la envoltura en función de los conceptos espaciales.

2. Proceso

- a) Conceptos sobre cómo lograr la intercomunicación entre los miembros del equipo de diseño.
- b) Concepto sobre cómo asignar a proyectistas individuales las secciones del programa.
- c) Concepto sobre cómo presentar los esquemas al cliente.

III. Desarrollo del diseño

1. Edificio

- a) Concepto sobre cómo detallar la herrería.
- b) Sistema para manejar la distribución de puertas.
- c) Sistemas de materiales y conexiones.

2. Proceso

- a) Asegurar el insumo procedente del cliente respecto a la distribución de muebles en el diseño.
- b) Sistema para evitar descuidos respecto a mobiliario y equipo.
- c) Concepto sobre cómo presentar la estrategia a la Junta de Directores del cliente.

IV. Documentos del contrato

1. Edificio

- a) Sistema para señalar los acabados de la fachada
- b) Concepto sobre cómo organizar todos los accesorios metálicos del edificio
- c) Concepto sobre cómo especificar las fluctuaciones de calidad permisibles en los materiales.

2. Proceso

- a) Distribución de las tareas de dibujo entre los dibujantes.
- b) Sistema para invitar a postores.
- c) Concepto sobre cómo asegurar que el trabajo quede terminado dentro del tiempo concedido.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

V. Administración de la construcción

1. Edificio

- a) Concepto sobre cómo asegurar la buena calidad de los materiales de instalación.
- b) Supervisión del cumplimiento de los conceptos de detalle.
- c) Concepto sobre cómo ubicar el edificio.

2. Proceso

- a) Manejo de los problemas en el terreno.
- b) Supervisar que el cliente pague al contratista.
- c) Concepto para asegurar una inspección final concienzuda.

Es decir, existen muchos conceptos en cualquier categoría perteneciente al diseño del edificio o al proceso de planeación.

Estas son algunas características de los conceptos, que sirven para generarlos o identificarlos.

1. Se los suele enunciar en forma de sinopsis o de un modo general, aunque formen parte de un aspecto muy detallado. (Ejemplo, "Todos los accesorios metálicos del edificio deberán ser del mismo material y pertenecer a la misma familia de formas.")
2. Como el proyectista suele generarlos en forma de sinopsis, suelen requerir una considerable cantidad de enriquecimiento y elaboración para que se los pueda aplicar a decisiones específicas del diseño cuando se está trazando la forma.
3. El proyectista puede imaginar los conceptos, por primera vez, en forma verbal, visual o en ambas. Es ventajoso para el proyectista recurrir a la heurística para expresar sus conceptos en pocas palabras y para traducirlos luego a imágenes visuales mediante los diagramas. Transformar un concepto en imagen visual le facilita expresarlo en forma física o de edificio.
4. En cualquier cuestión relacionada con el edificio o con el proceso puede haber múltiples conceptos que, tomados en conjunto, constituyan el concepto general de dicha cuestión. Por ejemplo, el concepto sobre cómo presentar los esquemas al cliente puede incluir:
 - a) Quién deberá asistir a la presentación por parte del cliente y por parte



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

del equipo del arquitecto.

- b) Dónde se llevará a cabo la presentación.
- c) Tiempo que se dedicará a la presentación.
- d) Grado de detalle que requiere la presentación.
- e) Secuencia de la información.
- f) Qué medios serán mejores para transmitir la información.
- g) Disposición de los muebles en el espacio dedicado a la presentación.
- h) Papeles que desempeñarán las personas durante la presentación.

Escalas de los conceptos

En el diseño de un edificio los conceptos tocan varios aspectos de la instalación y de su localización. Es esencial generar conceptos para cada aspecto del edificio que el proyectista considere importante. Ayuda mucho a resolver el problema de diseño, descomponerlo en un número adecuado de partes a las que el proyectista pueda prestar atención. La manera de dividir el problema variará de un proyectista a otro. Algunos considerarán el problema como una serie de sistemas que hay que combinar y acoger; otros lo verán como una síntesis ingeniosa y humana de las actividades que la obra deberá albergar. Es vital que todos los aspectos del edificio estén representados en ese conjunto de partes que el proyectista va a manejar. Es preciso definir toda la situación de diseño antes de generar los conceptos que permitirán resolver el problema. La situación de diseño incluye siempre "temas centrales" y "temas tangenciales" o "circundantes". Los primeros tocan aspectos esenciales del proyecto, que afectan directamente al diseño (contigüidad funcional de los espacios). Las cuestiones tangenciales son importantes para que se tenga buen éxito con el proyecto, pero no influyen directamente en el diseño del edificio (aspectos legales, juntas de aprobación, aspectos generales relacionados con la comunidad). Las cuestiones centrales expuestas en el vocabulario de este libro incluyen la función, el espacio, la circulación y la forma, el contexto y la envoltura. En cada uno de esos aspectos del edificio pueden presentarse conceptos en una amplia gama de escalas. Por ejemplo, en el campo de la función, los conceptos que abarcan actividades pueden incluir:

- 1. Lo universal.
- 2. Lo internacional.
- 3. Lo nacional.
- 4. Lo regional.
- 5. Lo estatal.
- 6. Lo relativo al campo.
- 7. El área metropolitana.
- 8. La ciudad.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

9. El barrio
10. La localización específica.
11. Los agrupamientos de edificios.
12. El edificio.
13. Los departamentos.
14. Las secciones de los departamentos.
15. Los cuartos.
16. Las zonas de actividad dentro de cada cuarto.
17. Los núdulos de trabajo dentro de cada zona de actividad.

Puede aplicarse el criterio de contigüidad funcional a cualquiera de las escalas cuando se está relacionando sus actividades. También puede aplicarse a cualquiera de dichas escalas (medios ambientes que se necesitan, efectos que se producen, etc.), las características específicas de una actividad, que se emplean para clasificar, agrupar y zonificar. Se aplica la misma gama de escalas al espacio, al contexto, a la circulación y la forma, así como a la envoltura.

Contextos donde adquirir

Contextos donde adquirir conceptos

Antes de pasar a examinar los aspectos directamente relacionados con los proyectos de edificio, debemos considerar algunos puntos generales que constituyen el contexto que permite comprender en qué consiste la adquisición de conceptos en la arquitectura.

1. La filosofía general y los valores vitales del proyectista.
2. La filosofía del diseño, que posea el proyectista.
3. Punto de vista que sobre el problema tenga el proyectista.

El primero de estos aspectos sirve de contexto para el segundo y éste, a su vez, para el tercero. El número tres influye directamente en los conceptos generados para el proyecto específico de que se trate.

1. La filosofía general y los valores vitales del proyectista

Estas cuestiones no pertenecen al campo tradicional de la arquitectura, aunque influyen en ella profundamente. Los valores, las actividades, los puntos de vista sobre la vida y los patrones generales de conducta del proyectista, desempeñan un papel determinante en la formación de los puntos de vista generales que sobre el diseño tenga el proyectista. En este sentido, "diseñar" es sólo un segmento de la conducta humana y está gobernado por consideraciones psicológicas, al igual que el resto de la conducta. He aquí algunas categorías psicológicas generales



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

que influyen en la formación de una filosofía del diseño y que afectan la toma de decisiones respecto al mismo:

- a) La motivación y el interés.
- b) Perfeccionamiento de la imagen del yo.
- c) Dependencia o independencia del reforzamiento externo dado a la valoración de sí mismo.
- d) Ampliación del campo de influencia personal.
- e) Interés por los semejantes.
- f) Las metas inmediatas y las diferidas.
- g) Conservación de aquello que es escaso y valioso.
- h) Búsqueda de la sencillez.
- i) Lo material y lo espiritual.

La postura que el proyectista adopte respecto a estas y otras cuestiones forma su punto de vista general sobre la vida. Claro, las cuestiones pueden ir cambiando con el tiempo y con ello modificar la filosofía y los procedimientos aplicados al diseño. Es imprescindible comprender la influencia que ejercen sobre la actividad de diseñar, pues sólo así se descubrirán los orígenes de los conceptos arquitectónicos del proyectista.

2. La filosofía que el proyectista aplique al diseño

Gracias a su adiestramiento y a su experiencia, el proyectista se crea una filosofía del diseño, un conjunto de actitudes o valores que le sirven de base para dar forma al diseño del edificio. A veces es posible verbalizar esas posturas, pero a menudo no lo es o no lo ha sido.

Se los haya articulado o no a un nivel consciente, los puntos de vista que sobre el diseño tiene el proyectista afectan profundamente su trabajo. En el marco de esos valores básicos ocurre la actividad de diseñar, que, en cierto sentido, está gobernada por ellos. En cualquier filosofía sobre el diseño suele haber lugar para muchos métodos de diseño, procesos y soluciones, todos ellos de acuerdo con el contexto de valores que el proyectista posea. Pero, debido a esas tendencias básicas, el proyectista gravita más hacia unas que hacia otras.

Las filosofías de diseño pueden subrayar distintos aspectos y ocurrir a distintos niveles de generalidad. Algunas pertenecen tan sólo a la arquitectura; otras son verdaderas filosofías de la vida aplicadas a la arquitectura.

A continuación damos varios ejemplos. Mis disculpas a los autores por las libertades que me he tomado al parafrasear su material.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

- a) El edificio debe ser lo que él mismo quiere ser, no lo que el proyectista quiere que sea.
- b) Cuando se lo usa, el edificio es un organismo viviente. Es necesario diseñarlo de modo que todas sus funciones vitales hallen acomodo (insumo, circulación, digestión, tamaño y función de los órganos, desperdicios, percepción, etc.).
- c) Diseñar un edificio es, ante todo, un acto de identificar, ensamblar y refinar las partes hasta lograr un todo.
- d) La forma deberá derivarse de la organización y la presentación que tengan los patrones de actividad.
- e) En el problema mismo está la solución del problema.
- f) Un edificio debe funcionar a varios niveles: el de sanidad y el de seguridad, el de la utilidad, el de la economía y el estético.
- g) Los edificios constituyen una síntesis de actividades y de patrones geométricos en una forma.
- h) Los mensajes transmitidos por las formas del edificio deben ser claros.
- i) Cuando se está elaborando la forma de un edificio, los problemas y los conflictos presentes en un proyecto constituyen una rica fuente de creatividad.
- j) La arquitectura deberá expresar los valores de la cultura que la contiene.
- k) Cuanto más sencillo un edificio, mejor.
- l) En el diseño de un edificio la naturaleza es la mejor fuente de analogías funcionales y formales.
- m) Las únicas cuestiones de importancia en el diseño son los efectos que producen los edificios que han sido construidos y los que reciben.
- n) Los elementos de un edificio deben poseer un sentido de ajuste, tanto entre sí como respecto al contexto circundante.
- o) El diseño de un edificio parte del todo y va eliminando lo superfluo. Es un proceso de resta.
- p) Un buen diseño es algo que fluye con suavidad de la mente. No se lo puede forzar a salir.
- q) Un edificio no es otra cosa que un conjunto de experiencias.
- r) La arquitectura debe ser un medio para los procesos sociales.
- s) El edificio es la envoltura física a la solución espacial que se ha dado al problema.
- t) Los edificios deben revelar cómo fueron estructurados.
- u) Cuanto más complejo el problema, menos deberá respetarse la experiencia humana —respecto al uso del edificio— como determinante del diseño. Los sistemas son lo primero y la gente se adapta a ellos.
- v) En todo edificio existen espacios que sirven y espaciosos los que se sirve.
- w) Identificar en un edificio lo sacro y lo profano facilita la creatividad al



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

zonificar y agrupar las funciones, así como al generar formas.

Existen muchas más posturas hacia el diseño, así como combinaciones y derivaciones de las mismas. Un proyectista puede considerar importantes varias de ellas. Cabe afirmar que la lista abarca enfoques aplicados a problemas particulares o que las posturas generales varían de un proyecto a otro. Tal vez. En este caso, los valores genéricos que un proyectista mantiene en toda su obra se encuentran situados a mayor profundidad o más alejados de la actividad de diseñar que los conceptos enumerados antes.

La postura general que el proyectista tenga respecto al diseño incluye siempre actitudes y valores relacionados con una gama de cuestiones más próximas a la actividad de diseñar que las antes mencionadas. Las nociones del proyectista influyen directamente en cada proyecto específico. Los valores del proyectista respecto a esas categorías secundarias de la filosofía del diseño proporcionan una imagen del proyectista como creador de edificios. Cuantas más categorías secundarias use para describir su punto de vista sobre el diseño, más completo el retrato. Enumeramos a continuación algunas de las cuestiones a las que el proyectista atribuye sus valores:

- a) Lo artístico — lo científico.
- b) Lo consciente — lo subconsciente.
- c) Lo racional — lo irracional.
- d) En secuencia — sin secuencia.
- e) Se evalúa según se avanza — se evalúa al terminar.
- f) Lo conocido — lo desconocido.
- g) Lo individual — lo societal.
- h) Lo verbal-lo visual
- i) Lo personal — lo universal.
- j) Necesidades — gustos.
- k) Ordenado — al azar.
- l) Estructurado — sin estructurar.
- m) No tiene importancia el punto de partida —sí tiene importancia el punto de partida.
- n) Lo objetivo — lo subjetivo,
- o) Una respuesta — soluciones múltiples.
- p) Original — común y corriente.
- q) Las necesidades propias — las necesidades del cliente.
- r) Lo específico — lo general.
- s) Hombre — naturaleza.
- t) Cuestiones críticas — cuestiones menores.
- u) Complejidad — sencillez,



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

- v) Partes — todos
- w) Proceso sujeto a patrón — proceso al azar.
- x) Preconcepciones — respuesta ante los hechos.
- y) Indeterminado — mecanicista.
- z) Diseñar para el presente — diseñar para el futuro.

Sería ilógico suponer que el proyectista se atiene toda la vida a una filosofía del diseño. Según va acumulando experiencia, pone a prueba sus ideas, reflexiona acerca de sus intenciones fundamentales, y seguramente cambia las posturas que tenga acerca del diseño. Ahora bien, siempre influirá en el proyecto que esté manejando, la filosofía que sustente en ese preciso momento. Cuando se investigan los factores que influyen en el diseño del edificio, conviene mirar más allá de la situación del proyecto y atender a cuestiones que probablemente tengan mucho que ver con la naturaleza del diseño del edificio; es decir, la postura y los valores del proyectista ante el diseño en general.

3. Punto de vista que sobre el problema tenga el proyectista

Cuando el proyectista aborde un proyecto de diseño, lo percibirá, comprenderá y describirá desde el marco de referencia constituido por sus valores vitales y sus puntos de vista sobre el proyecto. Cada proyectista "verá el problema" de un modo diferente. Las percepciones del proyectista acerca del proyecto, antes de iniciar formalmente la planeación, representarán algunos de los conceptos más importantes en todo el proceso de planeación. Es el momento en que se adquieren los conceptos arquitectónicos más generales. El diseño estará determinado por esta primera etapa de razonamiento.

He aquí varios juicios que el proyectista emite respecto al proyecto. Juntos, representan su punto de vista sobre el mismo:

- a) Si el proyecto requiere o no de una solución arquitectónica (si toca al arquitecto satisfacer las necesidades existentes). Tal vez el cliente necesita un nuevo sistema administrativo v no un edificio nuevo.
- b) Cuáles son los límites del proyecto. ¿Hasta dónde llega la responsabilidad del proyectista? (Este pudiera no participar en el diseño de la localización.)
- c) Qué categorías de interés presenta el proyecto, que el proyectista pueda usar como lista de verificación. Juntas, deben describir toda la situación de diseño. Algunas de las categorías tradicionales incluyen:

- La función (agrupamiento y zonificación de la actividad).
- El espacio (volumen que requieren las actividades).
- La geometría (circulación, forma e imagen).



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

El contexto (localización y clima).

La envoltura (estructura, planos de limitación y aberturas).

Los sistemas (mecánico, eléctrico, etc.).

Lo económico (primeros costos, costos de mantenimiento).

Los factores humanos (percepción, conducta, etc.).

Cada una de las categorías del proyecto debe servir para resolver cada aspecto importante del diseño.

- d) Dónde deberá concentrar sus esfuerzos el proyectista, basándose para ello en su forma de percibir la esencia y las características singulares del problema.
- e) Qué elementos físicos van a manipularse en cada una de esas categorías.

En cada una de estas cinco áreas especulativas en que se desarrolla un punto de vista sobre el proyecto, las primeras ideas predisponen al proyectista a aceptar puntos de vista respecto a las que vendrán más tarde. Comienza a definir los límites del proyecto estableciendo que sí se necesita un proyecto. Determina las categorías de interés definiendo los límites del proyecto, y al determinarlas predispone su ánimo a ciertas familias o clases de elementos del edificio y a determinadas prioridades.

En el proceso de diseño las familias de elementos del edificio que se han elegido para la manipulación y la síntesis, predisponen al proyectista a buscar ciertos tipos de soluciones.

Incluso sin haber tomado en cuenta las técnicas de síntesis, una vez establecido el punto de vista sobre el problema podemos captar algunas de las razones que explican porqué los proyectistas llegan a soluciones muy diferentes para el mismo problema. Las diferencias que hay en los puntos de vista y en las filosofías sobre la vida producen diferentes filosofías sobre el diseño, lo que a su vez influye en el modo en que el proyectista percibe proyectos específicos. Su postura general respecto al problema afecta profundamente las decisiones que se tomen en la síntesis.

Conviene no concluir nuestro examen sin hablar de los mecanismos de retroalimentación presentes en todo este conjunto de cuestiones. El éxito relativo que se tenga con un edificio completo afecta los sentimientos y las percepciones del proyectista acerca del proceso de diseño. Esto, a su vez, puede influir en el modo en que enfoque problemas similares en el futuro. Varias experiencias agradables o desagradables suscitadas durante el diseño pueden influir en el modo de pensar del diseñador, e incluso pueden afectar su punto de vista acerca de la vida como ser humano.



Adquisición de conceptos

La adquisición de conceptos suele ser la etapa de la planeación en que el proyectista experimenta sus frustraciones y satisfacciones más intensas. A veces, al proyectista le resulta muy difícil aceptar esos compromisos iniciales que llevan a la solución y, sin embargo, así debe iniciar su trabajo. Probablemente la ansiedad sea mayor aquí, cuando se trata de la validez de esas primeras ideas acerca del diseño del edificio, que en cualquier otro momento del proceso de planeación. El buen éxito del edificio depende de cuan correctos sean los juicios hechos durante la planeación y en ninguna otra etapa se eliminan tantas opciones de diseño o se influye más a fondo en la dirección que se dará a la solución, como al principio.

El proyectista puede asumir un papel pasivo en lo que se refiere a generar esas ideas primeras; es decir, prefiere asimilar los datos del proyecto expuestos en el programa y esperar a que los conceptos "suban como burbujas" a la conciencia. Acaso intente crear activamente los conceptos mediante técnicas conscientes. La primera filosofía sostiene que hay que "dejar que los conceptos sucedan", mientras que la segunda propone "hacerlos suceder".

Lo probable es que el proyectista elabore sus ideas combinando una adquisición de conceptos activa con otra pasiva. En qué proporción las combine dependerá de su personalidad, de lo que le parezca adecuado y, desde luego, de lo que parezca producir los mejores resultados en el diseño.

Aunque no se tienen pruebas concluyentes y en realidad no hay modo de investigarlo, existe la tendencia a trabajar con una adquisición de conceptos activa. He aquí algunas razones para ello:

1. Es más fácil aprender y enseñar métodos de diseño sistemáticos, racionales y explicables que métodos artísticos, subjetivos e intuitivos.
2. El éxito comprobado que el método científico ha tenido en otros campos ha hecho que el proyectista se vea obligado a volverse más analítico.
3. Al exigir más responsabilidad a la arquitectura como profesión, las técnicas de planeación se han vuelto más sistemáticas.
4. En los estudios arquitectónicos se ha iniciado un movimiento para quitar al diseño su aura de misterio, de modo que las técnicas para enseñarlo consistan más en transmitir metódicamente los principios del diseño que en alimentar "la creatividad innata del estudiante".
5. La cantidad de información relacionada con el comportamiento del edificio, que debe manejar en el diseño, se ha vuelto muy difícil de controlar de un modo intuitivo e interpretativo.
6. El uso creciente de computadoras y otros recursos técnicos ha obligado al



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

proyectista a convertir sus funciones en calmadas rutinas.

No importa si prefiere una adquisición de conceptos activa o pasiva, el proyectista suele confiar en métodos catalizadores para estimular la creación de ideas. He aquí algunas de las fuentes que se utilizan:

1. Hojear libros y revistas de arquitectura.
2. Estudiar edificios en que se resolvieron problemas de diseño similares.
3. Traer a la memoria conceptos aplicados en el pasado y con los que se tuvo buen éxito.
4. Repasar listas de verificación de los aspectos arquitectónicos incluidos en un diseño de edificio.
5. Hacer una lista de los aspectos y cuestiones esenciales del problema.
6. Estudiar el proyecto con ayuda de otros proyectistas.
7. Enunciar la descripción del proyecto en las palabras del proyectista.
8. Reestructurar el formato del programa, para que se describa el proyecto tal y como el proyectista lo entiende.
9. Hacer una lista de las palabras clave que parezcan captar las cualidades y cuestiones esenciales del proyecto.
10. Traducir las cuestiones claves en imágenes visuales por medio de diagramas.
11. Repasar una lista de palabras motivadoras, que produzcan conceptos mediante metáforas y analogías.
12. Realizar un análisis en profundidad de un tipo análogo de edificio.
13. Aprovechar asociaciones análogas y metafóricas encontradas en la naturaleza, en los objetos de arte y en otras disciplinas, como la música, el arte, la poesía, la física, la fisiología, así como en otros tipos de edificio ("una tienda es como un teatro").

Según se va sensibilizando el proyectista a los catalizadores que usa para crear conceptos, más práctica adquirirá en el diseño.

Los materiales que el proyectista utilice como catalizadores para la adquisición de conceptos se encuentran en un estado de constante evolución y desarrollo. Esos cambios en las fuentes de estimulación de las ideas influyen consecuentemente en los conceptos acerca del diseño que de ellas se derivan. Por ejemplo, la fotografía microscópica ha descubierto en la naturaleza, infinidad de modelos de formas completamente nuevos. Según se van enriqueciendo esas fuentes, se enriquecen los conceptos. Conforme se va ampliando y profundizando el espectro de catalizadores de ideas existente, se amplía el número de opciones conceptuales de que se dispone para el diseño. Recurrir en el diseño arquitectónico a la música como un modelo organizador abre un campo



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

potencialmente rico de catalizadores para la adquisición de conceptos. En la medida en que va evolucionando la música y se crean nuevos modos de percibir y trazar relaciones entre notas, acordes, instrumentos, melodía y letra, evolucionarán los conceptos arquitectónicos derivados del modelo musical.

Así como los límites de los catalizadores afectan a los de los conceptos que de ellos se derivan, los límites de un lenguaje afectan a los de los conceptos que en éste pueden concebirse. El proyectista tenderá a pensar de ciertas maneras. Cuando las concibe por primera vez, las imágenes mentales de sus conceptos tan sólo representan un aspecto del lenguaje mental que emplea en su vida diaria. No importa de qué manera los haya concebido por primera vez el proyectista, con el tiempo los conceptos deben quedar expresados en términos visuales. Si examinamos la amplitud del espectro de formas lingüísticas, que va de lo mental a lo verbal, a lo escrito, a lo visual y a lo físico, empezaremos a comprender el problema de traducción al que se enfrenta el proyectista. Como la responsabilidad de éste es arquitectónica y, por lo mismo, física, debe traducir a términos físicos la mayor parte posible del problema. Debe extraer las consecuencias arquitectónicas del problema.

Los diagramas son un excelente instrumento para realizar dicha tarea cuando se ha enunciado el problema en términos visuales. Por lo común resulta más fácil pasar de lo visual a lo físico que de lo mental, lo verbal o lo escrito a lo físico.

JERARQUÍAS DE CONCEPTOS

En un problema arquitectónico dado conviene ser sensibles a la naturaleza jerárquica de los conceptos que se están usando, pues forman un continuo con los valores personales del proyectista y, en ese sentido, éstos los generan.

Algunos conceptos abarcan y gobiernan a otros. La filosofía de una compañía determina la política de ésta. La política prescribe las operaciones. Estas, a su vez, señalan las actividades específicas que estarán albergadas en el nuevo edificio. Esas actividades influirán en la forma del edificio. En cada uno de esos estratos encontramos conceptos. Las cuestiones situadas en los niveles superiores forman el contexto que permite elaborar los conceptos de los niveles inferiores. Esta naturaleza jerárquica de los conceptos aparece en todos los aspectos del diseño del edificio.

En los "niveles inferiores" existen muchos conceptos que concuerdan con aquéllos que los determinan en los "niveles superiores". Por ejemplo, puede haber varios tipos de operaciones igualmente aceptables y eficaces para satisfacer cierto



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

conjunto de metas de la compañía. Existen varios conjuntos de actividades válidos para una operación específica. Y para un conjunto de actividades puede haber varios conceptos de edificio.

Por lo común, el proyectista recibe la filosofía, metas, política, operaciones y actividades que el cliente le trasmite a través del programador y suele aceptarlas. Por lo tanto, esos primeros conceptos son elementos "dados". Los conceptos que el proyectista genere responderán a los primeros e intentarán, hasta donde sea posible, establecer un continuo conceptual con ellos. He aquí algunos ejemplos de los conceptos que el proyectista suele elaborar en el proceso de diseñar el edificio:

1. Definición de la esencia del problema, de las cuestiones medulares y de las oportunidades únicas. Elaboración de conceptos para manejar lo anteriormente expresado y sus interrelaciones.
2. Establecimiento de los papeles y las metas del edificio, de su relación con la esencia del problema y de sus interrelaciones
3. Agrupamiento y zonificación de las operaciones y espacios del cliente en conjuntos fáciles de manejar.
4. Conocimiento profundo de zonificación del terreno en función de las operaciones que en él van a realizarse y de las operaciones del edificio, en relación una de otra y del contexto.
5. Elaboración de los conceptos centrales de circulación interior y exterior.
6. Agrupamiento y zonificación de los conjuntos de cuartos entre sí y respecto a los cuartos de conjuntos adyacentes.
7. Zonificar en cada cuarto las áreas de uso.
8. Elaboración de los conceptos de la envoltura formal, mecánica y física en respuesta al espacio y al contexto.
9. Manipulación y refinamiento de todas las relaciones, para elevar al máximo los efectos positivos creados por el edificio y los que él recibe. Esto exige que el proyectista mantenga alerta su sentido de lo tentativo y de la fluidez en todas sus decisiones, hasta que éstas logren un ajuste en relación al todo.

Existen muchas otras cuestiones que conciernen a la conceptualización en el diseño, así como una multitud de conceptos secundarios que es necesario ir elaborando junto con aquéllas.

La secuencia de desarrollo del concepto depende en gran medida de dónde considere el proyectista que está el interés central del problema. Aunque el proyectista intente mantener fluidos sus primeros conceptos hasta que todo el proyecto funcione, los generados al inicio del proceso de planeación tienden a solidificar la percepción que del problema tiene el proyectista y, por lo mismo, a



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

influir e incluso dirigir los conceptos subsecuentes. Así como el edificio debe responder a la localización, gran parte de los conceptos detallados elaborados en las etapas posteriores del proceso de planeación responden a los primeros conceptos generales.

Los primeros conceptos tienden a determinar a los siguientes. Esta noción nos permite comprender la importancia de las primeras ideas del proyectista acerca del problema y cuan importante es tener toda la información esencial acerca del proyecto antes de comenzar la elaboración de los conceptos. También podemos comprender que debido a la acumulación de conceptos según va avanzando el proyectista en el proceso de planeación, se va volviendo menos flexible en sus decisiones al irse acercando a las etapas de planeación finales. Se dispone de menos oportunidades para tomar decisiones según gana en firmeza la forma del edificio. El proyectista inicia la solución del edificio en las primeras etapas de planeación y luego la forma comienza a imponer sus necesidades. La forma misma comienza a "desear" que sucedan ciertas cosas y el proyectista empieza a responder a las formas que ha ido creando. Cuando llega a las últimas etapas de la toma de decisiones, se ha acumulado una cantidad asombrosa de conceptos rectores tal, que sólo parecen quedar disponibles algunas opciones de diseño. A veces ocurre que no hay opciones congruentes con las decisiones tomadas anteriormente, causa principal de que se llegue a compromisos en el diseño. Dado tal dilema, el proyectista puede:

1. Conservar los conceptos que ha ido elaborando y resolver del mejor modo posible los aspectos restantes del problema, reconociendo que pudieran no ser óptimos e incluso resultar débiles. En este caso, el proyectista deberá decidir si es más importante conservar la fuerza de los conceptos centrales en detrimento de los menores, en lugar de distribuir la fuerza por igual entre los primeros y los segundos.
2. Deshacer algunos de los conceptos menores, para buscar otros que sean más acordes con los centrales. Hasta dónde llegue el proyectista "línea arriba" en dirección a los conceptos mayores, en esta secuencia destructora, dependerá de cuan importantes sean los conceptos desadaptados, cuántos haya y a qué conceptos guidores deban responder.

No es raro que un proyectista suprima parte del diseño en algún punto del proceso de planeación, para lograr más flexibilidad y tener mejores oportunidades de resolver el resto del problema. Es un método para salir de aquellos atolladeros en que el proyectista ha caído por culpa de decisiones tomadas anteriormente, durante la planeación.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

3. Abandonar por completo la solución elegida y buscar ideas nuevas que se adapten mejor a las necesidades del problema, incluyendo las principales y las secundarias. A veces el proyectista da a la solución un sentido que parece provocar una lucha en cada decisión tomada. Cuando los conceptos generales iniciales no responden a los más detallados, pudieran no ser válidos o, simplemente, ofrecer pocas oportunidades de lograr un desarrollo continuo. Otro punto de vista sobre esta cuestión propone que las primeras ideas del proyectista acerca del proyecto permitirán llegar, si son correctas, a conceptos iniciales razonables, y que el proyectista deberá aceptar el hecho de que algunos problemas son más difíciles que otros. Este punto de vista se opone a la eliminación de los conceptos rectores generales.
4. Por último, volver a definir las necesidades del problema, para que se ajusten a los conceptos del diseño que el proyectista está generando o a los que ofrezcan algunos aspectos sumamente positivos que tengan poco que ver con la definición del problema. Muchos proyectistas considerarían indigna tal posición y, en cierto sentido, un indicio de que no se ha podido satisfacer las necesidades tal y como fueron expresadas originalmente.

Todos estos puntos hablan de dificultades encontradas en el problema de planeación y de cómo se ponen en peligro los conceptos generales iniciales que ya han sido establecidos o los más detallados que vienen después.

Es necesario examinar varios aspectos relacionados con el tema de las jerarquías, la disminución de opciones en el diseño y los compromisos aceptados en este último.

1. No parece existir una secuencia universal mente aplicable que permita considerar los puntos de interés del edificio mientras se están generando conceptos. Mientras que un proyecto puede necesitar un concepto funcional (actividad) que, a su vez, gobierne los conceptos espaciales, formales y de circulación, otro proyecto pudiera exigir que primero se atiende a la forma, la que, a su vez, determinaría la función, el espacio y el contexto.
2. Así como puede juzgarse la validez relativa de un concepto particular por su compatibilidad con los conceptos generales y guías y por el apoyo que pueda darles, la validez de los conceptos primarios queda sujeta a prueba por su capacidad para aceptar una planeación más detallada. Si resulta imposible expresar en un edificio los conceptos de la filosofía de una compañía, éstos pudieran no tener importancia arquitectónicamente



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

hablando. Si la zonificación de una obra no permite trazar un plan de edificio factible, ese concepto de zonificación pudiera no proporcionar oportunidades de desarrollo futuro. Si el diagrama de flujo y el agrupamiento espacial resultante producen una forma fea a pesar de la manipulación y el refinamiento continuos, tal vez se necesite un concepto de flujo diferente, que permita lograr una forma más agradable.

3. Estos factores indican la necesidad de tener conceptos primarios flexibles y abiertos. Cuantas más opciones haya para poder responder adecuadamente a los primeros conceptos con una planeación minuciosa, mayores las posibilidades de no poner en peligro el diseño principal. De hecho, conviene elegir siempre los conceptos más flexibles y abiertos en todos los niveles de la planeación, para facilitar el diseño posterior. La elaboración y comprobación de los conceptos opcionales debe ocurrir a lo largo de todo el proceso de diseño, de los aspectos generales a los detallados. Parte del proceso de comprobación debe consistir en elaborar conceptos en niveles más detallados, para ver cuál de las opciones acepta mejor a los aspectos del diseño restantes.
4. Cuando el proyectista tropieza con un problema entre los hechos y las necesidades del proyecto, por lo general puede intentar resolverlo a distintos niveles. Esos niveles de conceptos tienen las mismas características jerárquicas de los ya examinados y van de los más generales y guidores hasta los muy específicos y gobernados. Por ejemplo, en el nuevo edificio puede darse una operación del cliente que produzca mucho ruido y otra que no pueda tolerarlo. Es posible resolver el problema a distintos niveles:
 - a) Eliminar una u otra de las actividades del proceso del cliente.
 - b) Reemplazar una u otra de las actividades por alguna que no plantee tal problema.
 - c) Alterar una u otra de las actividades, de modo que se elimine el problema (cambiar el equipo ruidoso por otro silencioso).
 - d) Poner las actividades antagónicas en lugares distintos.
 - e) Poner las actividades antagónicas en edificios distintos, aunque en el mismo terreno.
 - f) Situar las actividades antagónicas tan aparte como sea posible dentro del mismo edificio.
 - g) Interrumpir la continuidad del sistema estructural y del mecánico entre las actividades, para impedir la transmisión del ruido.
 - h) Colocar entre las actividades antagónicas espacios que sirven de amortiguadores acústicos, como serían almacenes.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

- i) Levantar un muro acústico entre las actividades antagónicas.
- j) Introducir como fondo un ruido que sea aceptable para la actividad silenciosa y que cubra al ruido molesto.
- k) Tan sólo proteger aquellos elementos de la actividad silenciosa que sean sensibles al ruido (usar tapones para las orejas).
- l) Confiar en que la actividad silenciosa se vaya ajustando gradualmente al ruido.

Las primeras opciones para resolver el problema exigen cambios de "alto nivel" en la política, las actividades, los sistemas e incluso en la filosofía de la compañía. Por otra parte, las últimas alternativas son de "bajo nivel", más detalladas y por su carácter no necesitan recibir "apoyo" de los conceptos de nivel superior para llegar a la solución. Dependerá de la situación, que convenga o no resolver los problemas a los niveles conceptuales más bajos y detallados.

Conviene resolver el problema a niveles superiores, cuando no se pone en peligro la integridad de dichos conceptos.

El propósito principal que se persigue al resolver los problemas al nivel conceptual más alto posible, es dejar libres los conceptos restantes para utilizarlos en otros problemas que surjan y en algo más que simplemente "resolver problemas". Si el proyectista se ve continuamente obligado a enfrentar los problemas del proyecto empleando toda la gama de conceptos, en cierto sentido estará diseñando a la defensiva. Nunca sobrepasará los problemas ni llegará a la manipulación y refinamiento de la forma. La estrategia que debiera emplear el proyectista durante la etapa de adquisición de conceptos, es resolver cuanto antes el mayor número posible de problemas, para tratar de lograr consecuencias positivas del edificio, en vez de sólo evitar las negativas.

Los edificios que exigen mucho, aquéllos que presentan requerimientos funcionales muy estrictos y que plantean numerosos problemas, son más difíciles de controlar en lo que corresponde a la forma del edificio. Ésta termina siendo lo que dictan los problemas y el cumplimiento de las especificaciones precisas hechas a la ejecución. El proyectista capaz de encontrar cómo satisfacer las necesidades básicas de los problemas con los conceptos generales primeros, libera al resto de los conceptos para lograr con ellos un edificio que sea algo más que un modo de satisfacer los requerimientos del problema.

Un modo de aprovechar un concepto al máximo consiste en utilizarlo para resolver varios problemas o satisfacer varias necesidades a la vez. Cuanto más eficiente resulte cada concepto para manejar cuestiones múltiples, menos trabajo queda por hacer con los conceptos restantes. Esta cuestión de la eficiencia del concepto



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

queda en lo particular bien ejemplificada en los aspectos concernientes a la forma del edificio. Por ejemplo, un concepto de ventana puede satisfacer simultáneamente las necesidades de luz, de ventilación, de vista exterior, de situación, de aislamiento del exterior, de protección contra la luz directa del sol, de acceso de aire condicionado, de salida de emergencia y como escaparate de mercancía.

Si conviene emplear los conceptos para satisfacer tantas necesidades como sea posible, también conviene resolver el mayor número de problemas y satisfacer el máximo de necesidades con la menor cantidad de conceptos posible. Esto es afín a la idea científica de la parsimonia, consistente en explicar el mayor número posible de fenómenos con el menor número de leyes y fórmulas más sencillas. Es una meta muy difícil de lograr la graciosa simplicidad de diseñar una solución mediante unos cuantos conceptos multifacéticos. Por lo general, resulta más fácil diseñar una solución recurriendo a un gran número de conceptos poco eficientes.

La cuestión de la validez de los primeros conceptos no sólo radica en poner a prueba soluciones a niveles conceptuales más detallados. Es posible crear una serie de conceptos coherentes con un conjunto de suposiciones sin validez. Se define la validez como "tener una base sólida". En este sentido, suele aplicarse a los niveles conceptuales más elevados y tiene que ver con la comparación hecha entre los efectos que deseaba y esperaba lograr el proyectista y el grado en que los efectos del edificio, una vez ocupado éste, resultan ser positivos y los previstos. Por ejemplo, el concepto del cliente acerca del comercio, que gobierna todas las decisiones relacionadas con el diseño pudiera resultar sin valor, y aunque el diseño del edificio pueda responder ampliamente al concepto de comercio, fallará debido a las suposiciones falsas realizadas en las primeras etapas conceptuales. En todo el proceso de planeación se tiene la misma relación entre la validez de un concepto y los conceptos de apoyo subsecuentes. Todo concepto debe mirar en dos direcciones a la vez: responder a los conceptos anteriores y respetarlos, así como gobernar e influir en los posteriores. Esta última relación indica la necesidad de validez conceptual en todos los niveles de toma de decisiones, para evitar la infortunada situación en la que una serie de conceptos de apoyo refuerza un concepto guía erróneo.

Este examen tiene como base la premisa de que en el diseño el proceso conceptual va de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo real, de lo no físico a lo físico y de lo filosófico a lo concreto. En cada etapa de la elaboración de los conceptos se va intentando complementar el nivel anterior del pensamiento conceptual. Cada concepto posterior constituye un modo de llevar a cabo lo propuesto por la etapa anterior. La lista que aparece a continuación es un ejemplo de pensamiento conceptual que va de lo general a lo particular; los conceptos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

posteriores a cualquier punto de la serie se relacionan con la implementación de los anteriores.

1. Reducción de los costos operativos a largo plazo.
2. Reducción al mínimo del consumo de utilidades.
3. Reducción al mínimo del equipo mecánico requerido.
4. Reducción de las cargas de enfriamiento en el edificio.
5. Evitar que las áreas de vidrio reciban la luz directa del sol.
6. Proteger con toldos, muros saledizos y el paisaje existente fuera del edificio las áreas de vidrio que quedan expuestas.
7. Recurrir a paneles de vidrio coloreados o dobles cuando no sea posible una protección externa.
8. Usar dentro del edificio cortinas, persianas o biombos.
9. Detallar las ventanas de modo que respondan al tratamiento elegido.

La evaluación que se realiza una vez terminada la construcción, constituye un mecanismo de retroalimentación muy importante para la búsqueda de validez conceptual. Acumular conocimientos respecto a lo que en verdad sucede en un edificio construido, como resultado de las decisiones tomadas en el diseño, es esencial para que el proyectista tome sus decisiones con confianza y controle el comportamiento del edificio y éste sea el esperado.

Reforzamiento de los conceptos

La claridad y la coherencia son las cualidades que la arquitectura valora en el diseño de un edificio. El reforzamiento de conceptos es un aspecto clave de la planeación para tratar de dar esas características a la forma del edificio.

Reforzar significa enunciar los principales mensajes de la forma de tantas maneras como sea posible. El edificio transmite de varias maneras sus mensajes a quienes lo usan. La escala, el grado en que invite a entrar, el tipo y la cantidad de ventanas, la manera en que el edificio se une con el piso y el acceso funcional entre los departamentos son algunos medios que le permiten al edificio comunicarse con los usuarios. Cuantos más caminos encuentre el proyectista para emplear su vocabulario de formas en transmitir los mensajes que se propone, con mayor fuerza y claridad comunicará su edificio la información deseada. Un mensaje del diseño transmitido de cinco maneras tiene más oportunidades de que se lo perciba y comprenda que si sólo de una manera se lo transmite. Por ejemplo, un edificio construido sobre soportes se puede interpretar como:

1. si el hombre (el edificio) dominara a la naturaleza (se elevara por encima de



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

- la tierra), o
2. como si el hombre (el edificio) estuviera en armonía con la naturaleza (se impusiera al terreno mínimamente).

Si los soportes estuvieran combinados con vigorosas formas de terreno creadas por el hombre, con filas de árboles sujetas a un patrón y por setos podados, pocas dudas habría que se desea transmitir el primer mensaje. Cuando se relacionan con la función, el espacio, la circulación, la forma, la respuesta al contexto y la envoltura del edificio deberán servir de apoyo a los principales aspectos del diseño. No se quiere tan solo la compatibilidad mutua o la tolerancia entre conceptos, sino un reforzamiento positivo. Es cuestión de continuidad temática.

Las relaciones de apoyo entre los conceptos de un edificio suelen ser de naturaleza simbólica o metafórica. Puesto que es fácil malinterpretar un símbolo debido a la variedad de experiencias y de asociaciones de quienes usan el edificio, conviene enunciar de distintas maneras el mismo mensaje, para que haya más posibilidades de que la información sea leída correctamente. Es responsabilidad del proyectista determinar el grado en que el simbolismo de las formas del edificio deba ser esotérico, remoto o sutil. Un simbolismo artificial y asociaciones tenues pueden provocar serios problemas de interpretación para el usuario. Más tarde examinaremos esto, en la sección "Problemas de la adquisición de conceptos".

Cuando se buscan conceptos que respondan simbólicamente a los temas importantes del diseño, conviene explorar las opciones de diseño de que se disponga para satisfacer cada necesidad del proyecto. Por lo general existen varias para cada requerimiento. A veces es fructífero escoger de entre los conceptos disponibles, aquéllos que parezcan soluciones válidas para varias necesidades del proyecto. Los conceptos singulares que resuelvan problemas múltiples no sólo permiten lograr una forma de edificio eficiente (pues permite muchas otras cosas más), sino que además deja libres más conceptos que pueden emplearse en el reforzamiento.

Se puede fomentar y mejorar la coherencia en el diseño de un edificio si se manejan las necesidades similares del diseño con soluciones formales parecidas. Si en un proyecto se presentan varias condiciones que pertenezcan a la misma familia de necesidades, por lo común se las puede resolver con una familia única de respuestas formales; lo que ayuda a crear la impresión de sistema y unidad en la forma del edificio. Una serie de necesidades repetitivas y similares exige un conjunto de formas repetitivas y similares.

Aunque varíen las formas, se percibirá la unidad si se han derivado unas de otras. Por ejemplo, un concepto de la forma de una ventana podrá cambiar ligeramente



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO

INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS

ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

dependiendo de que esté en el sur defendiendo del sol, en el oeste escudando de vientos y lluvias o en el norte controlando las vistas que se tienen desde las oficinas. Para el proyectista la unidad, la claridad y el orden pueden ser más difíciles de lograr que la complejidad y el interés. En este último aspecto el proyectista estará aprovechando las distinciones y las diferencias existentes en la forma arquitectónica. En el primero, estará buscando las similitudes y las familias grandes de necesidades, temas y requerimientos, de modo que pueda simplificarse la forma del edificio. Pudiera objetarse, y con razón, que las incoherencias y complejidades formales resultantes del enfoque aplicado a las necesidades en el diseño del edificio constituyen en realidad una forma de coherencia. Se trata de una incoherencia coherente y, como tal, de un enfoque sistemático.

Creatividad

Cuando en el diseño arquitectónico se llega al tema de la creatividad, conviene emplear como referencia toda la gama de escalas y contextos conceptuales. Las oportunidades de mostrarse creativo existen en un campo muy amplio que va desde la filosofía vital del proyectista hasta la expresión detallada de un edificio cuando se trazan los dibujos.

Recordemos algunas de esas escalas y contextos conceptuales:

1. Punto de vista o filosofía sobre la vida que posee el proyectista.
2. Punto de vista que el proyectista tiene sobre el diseño o la filosofía del diseño.
3. Postura que el proyectista adopta respecto a cada categoría secundaria de su filosofía del diseño.
4. Determinación de si la solución dada al problema es en verdad arquitectónica.
5. Definición de los límites del proyecto.
6. Delimitación de las categorías de interés en el problema.
7. Traducción de los aspectos del problema a elementos físicos que el proyecto debe manipular.
8. Enunciación de la filosofía del cliente.
9. Definición de las metas del cliente.
10. Establecimiento de la política del cliente.
11. Determinación de las actividades del cliente y de sus relaciones.
12. Delimitación de los "centros de gravedad" o los "esenciales del problema" y definición de sus relaciones.
13. Enunciación de las metas y tareas del edificio.
14. Agrupación y zonificación de las actividades del cliente en núcleos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

funcionales.

15. Distribución del espacio de acuerdo con las actividades.
16. Zonificación maestra del terreno y las funciones del edificio por su relación entre sí.
17. Desarrollo de los conceptos maestros de circulación internos y externos.
18. Agrupación y zonificación de los núcleos espaciales en relación a otros núcleos espaciales.
19. Movimiento de los espacios individuales dentro de las agrupaciones, para darles su ubicación óptima.
20. Desarrollo de conceptos esculturales, mecánicos y de envoltura.
21. Selección o diseño de muebles y equipo.
22. Diseño del ambiente visual interior y de los sistemas gráficos.
23. Desarrollo de los conceptos de detalle en la construcción.

Parece razonable que incluso las filosofías y los conceptos remotos de una actividad de diseño puedan afectar la naturaleza de la forma final que el edificio tenga al influir en los procesos que la producen. Al nivel filosófico más general (punto de vista sobre la vida y sobre el diseño), la creatividad es tan arquitectónica y se encuentra tan orientada al diseño como la manipulación de la forma del edificio, de modo que muchas veces puede proporcionar un diseño de edificio imaginativo.

Los conceptos arquitectónicos creativos pueden presentarse en varias formas y a varios niveles:

1. Nuevos conceptos o conceptos secundarios a nivel general.
2. Nuevas maneras de combinar conceptos tradicionales.
3. Métodos nuevos para refinar y manipular conjuntos de conceptos tradicionales.
4. Técnicas originales para resolver problemas y conflictos tradicionales.

Varios elementos participan en la evaluación de la creatividad:

1. Lo que para un proyectista es creativo, pudiera no serlo para otro. Lo que para un lego es original pudiera no serlo para el proyectista. Un proyectista bien informado, que conozca gran parte de los conceptos que se han empleado en el diseño a través de los tiempos, será probablemente el mejor juez de una verdadera capacidad creativa, pues podrá juzgarla en comparación con un vocabulario muy completo de enfoques, que bien sabe fue usado en el pasado.
2. El concepto debe ser único. Representará un modo de manejar el



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

problema en el que no se haya pensado antes.

3. El concepto deberá tener algún valor positivo y deberá contribuir, de alguna manera, al mejoramiento del medio ambiente donde se lo construyó. Por ejemplo, una conceptualización creativa puede:
 - a) acortar el tiempo que se necesita para diseñar y construir el edificio;
 - b) permitirle al proyectista lograr un mejor ajuste entre el edificio y las actividades del cliente;
 - c) permitir un modo más efectivo de estructurar, cubrir y ubicar ventanas en el edificio;
 - d) permitir que las decisiones particulares que sobre la forma tome el proyectista resulten más eficientes porque ayudan a resolver simultáneamente necesidades múltiples.

La creatividad deberá promover un logro más eficiente y efectivo de las metas deseadas.

Suele existir la idea equivocada, especialmente entre los proyectistas principiantes, de que en todo trabajo de diseño se está obligado a "ser diferente" y creativo. A veces existe una ansiedad frenética de "originalidad" sin que se haya entendido primero el proyecto. Es importante aprender a buscar en el problema fuentes de creatividad, pues gran parte de los problemas ofrecen oportunidades de lograr un diseño creativo, que nunca podrían ser igualadas por el solo esfuerzo mental del proyectista. En lugar de esforzarse por "ser creativo", el proyectista debe responder creativamente a los hallazgos surgidos del análisis del problema. Ser "creativo" es cualidad de los diseños, no de las personas. En lugar de forzar y de precipitar el desarrollo de una solución, el proyectista hará mejor en dedicarse a analizar los requerimientos del proyecto y a manejar la definición y las consecuencias del mismo. Este proceso de saturación le permitirá descubrir en el proyecto las oportunidades para poner en práctica la creatividad.

A veces resulta provechoso relacionar sistemáticamente entre sí todos los aspectos del proyecto, mediante un método de matriz que permita el descubrimiento ordenado de combinaciones únicas de aspectos, que de otro modo pudieran no venir a la mente. La creatividad no necesita ser algo que deba "esperar" el proyectista; antes bien, puede buscarla activa, intencionada y conscientemente mediante un análisis sistemático del problema y mediante la definición de temas, apareamientos y combinaciones.

Un proyectista sin experiencia suele perturbarse cuando la incapacidad para retinar esculturalmente la forma del edificio oculta la creatividad lograda en una



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

etapa de planeación anterior. Es en la forma del edificio donde el proyectista espera ver los resultados de un diseño creativo, se haya presentado en la programación, el análisis del problema, la función, el espacio, la geometría, el contexto o la envoltura. Es en la forma del edificio donde el proyectista espera ver expresada la creatividad.

Es de mucha importancia que el proyectista adquiera facilidad para traducir a una forma, y para manipular relaciones formales, para evitar con ello sufrir la frustración de perder el impacto y el significado logrados a través de un descubrimiento creativo en el proceso de transformar el problema en una forma física: el edificio.

Tener fluidez en el lenguaje de la forma importa mucho cuando se va a articular una idea creativa en el edificio, de la misma forma que esta cualidad es pertinente cuando se desea expresar verbalmente o por escrito una idea creativa. Desde luego, la fluidez y la soltura resultan superficiales y vacías cuando no hay profundidad de pensamiento, y al proyectista le pueden resultar peligrosas si en la escuela tuvo buen éxito porque pudo ensamblar todas las expresiones idiomáticas entonces populares. La capacidad para hacer y retinar creativamente formas arquitectónicas necesita el apoyo de un análisis completo, profundo y creativo del problema.

Problemas de la adquisición

Las necesidades y los requerimientos que el proyecto plantea al proyectista son reales y específicos, siendo limitado el número de soluciones arquitectónicas válidas para determinado problema. Las actividades del cliente que albergará el edificio y la situación contextural donde se ubicará el edificio son elementos dados. El proyectista trazará un patrón físico para las actividades del cliente, lo relacionará con un sistema de circulación, proporcionará espacios para la realización de las mismas, las ensamblará en una forma tridimensional, integrará la estructura, los planos de limitación, las aberturas y los aspectos mecánicos a la organización espacial, entretejiendo todo esto en el contexto que rodea al edificio. Una vez construido y ya en servicio, el edificio producirá efectos precisos y tendrá determinadas acciones como resultado de las decisiones tomadas por el proyectista. El edificio afectará a sus propios componentes físicos, a las actividades del cliente, a las personas que lo empleen y al contexto circundante, y se verá afectado por todos ellos. El edificio será tan real y específico, como sus logros y desperfectos. Por ello es importante que el proyectista fundamente sus decisiones respecto al diseño en las necesidades reales planteadas por el proyecto y que, en algún momento del proceso, evalúe su diseño como un patrón



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

de relaciones de causa y efecto que se presentarán cuando se haya terminado el edificio y se lo ocupe.

Los arquitectos conocen muy bien cuáles son los problemas que se presentan cuando los conceptos y su desarrollo no tienen base en los hechos:

1. El edificio sobrepasa el presupuesto del cliente.
2. Se sitúan en la misma zona actividades incompatibles.
3. El plan no permite el funcionamiento eficiente de las operaciones del cliente.
4. Los espacios resultan demasiado amplios o muy estrechos.
5. La distribución de los muebles no concuerda con los patrones de actividad.
6. En los espacios hay demasiados o muy pocos muebles.
7. Las escalas de los cuartos no sirven de apoyo a las actividades que contienen.
8. La forma del edificio no permitirá cambios o agregados posteriores.
9. Los sistemas de calefacción, ventilación y aire acondicionado resultan excesivos o insuficientes.
10. Es difícil dar mantenimiento a los sistemas de calefacción, ventilación y aire acondicionado.
11. Ubicación imperfecta del registro de calefacción, ventilación y aire acondicionado.
12. Problemas de vibración y ruido.
13. Uso inadecuado de los cristales, que provoca sobrecarga en los sistemas de calefacción, ventilación y aire acondicionado.
14. Mala ubicación de las tomas eléctricas.
15. Luz insuficiente.
16. Iluminación excesiva o insuficientemente diseñada.
17. Estimulación ineficiente de la atmósfera que se desea crear en el espacio.
18. Medidas de seguridad inadecuadas.
19. El área de la planta excede al área que se puede dar al edificio en el terreno.
20. Violación de los reglamentos y leyes existentes.
21. Uso inadecuado de las vías que parten del edificio y de las que a él llegan.
22. Daño al sitio debido a un diseño defectuoso de zapatas.
23. Problemas de estacionamiento surgidos de un patrón de drenaje pobremente concebido.
24. Daño al edificio debido al drenaje del terreno.
25. Daño a las propiedades colindantes debido al patrón de drenaje aplicado en la localización.
26. Vistas obstruidas por la mala ubicación del edificio.
27. Destrucción de elementos naturales —como árboles— debido a la mala



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

ubicación del edificio.

28. Zonificación pobre de las funciones del edificio en la localización en lo que se refiere a vistas, ruido, intimidad, luz solar, acceso público y seguridad.
29. Una distancia ilógica entre el estacionamiento y la entrada.
30. Desorganización de la circulación y de los patrones de uso existentes.
31. Destrucción de las relaciones ecológicas existentes.
32. Espacios para estacionamientos insuficientes o demasiado pequeños.
33. Patrones de movimiento de vehículos demasiado estrechos.
34. Insensibilidad a la escala y la imagen de los alrededores.
35. Una escala inadecuada en el espacio exterior.
36. Diseño y materiales inadecuados respecto al paisaje.
37. No integración con los patrones geométricos contexturales.
38. Una contribución inadecuada a la apariencia de la calle o los alrededores.
39. Una forma de edificio inadecuado para las operaciones que deba contener.
40. Entradas y salidas mal situadas.
41. Violación de los patrones sociales existentes.
42. Una respuesta pobre a los aspectos climáticos.
43. Insuficiente preocupación por una posible catástrofe natural.
44. Mal aprovechamiento del terreno.
45. Forzar en el patrón de calles circundantes un volumen de tránsito irrazonable.

Estas y otras dificultades resultantes de conceptos de diseños erróneos o incompletos producen efectos reales en el cliente, sus empleados, la localización, las personas del barrio, las personas que pasan frente al edificio y el edificio en sí.

En la adquisición de conceptos inicial se presentan varios problemas potenciales, relacionados con la necesidad de basar en las necesidades reales del proyecto, la solución dada en el diseño.

Debe estudiarse cuidadosamente el uso de analogías para proporcionar una solución con cierto orden inicial. En este caso, los elementos de la analogía aparecen como elementos del proyecto. Posteriormente se utilizan las relaciones entre los elementos de la analogía para relacionar entre sí los elementos del proyecto para formar un concepto. Por ejemplo, en la analogía "un almacén detallista es como un teatro" el director es el administrador; los actores, vendedores; el público, los clientes; la obra, la mercancía; el escenario, la exposición de bienes; y las alas y el telón de fondo los espacios que sirven de apoyo a la tienda. En este caso, todos los papeles y las relaciones de la situación existente en el teatro son transferidos a la situación de la tienda y se los utiliza como medios para formular conceptos acerca de cómo diseñar esta última. El peligro radica en que las relaciones asignadas al proyecto a partir de la analogía



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

no representen aquéllas que deben estar presentes para tener buen éxito en el proyecto. A veces se cae en la tentación de forzar ciertas relaciones analógicas en el proyecto, aunque no quepan, simplemente por ser consecuente con el modelo analógico. Los modelos analógicos son instrumentos útiles para el diseño porque constituyen medios para proporcionar a los elementos del proyecto un sentido del orden y una explicación razonada que les permita relacionarse entre sí de un modo determinado. En esos casos el proyectista puede sentir que la analogía elegida es válida, pues probó ser efectiva para darle al proyecto un sentido del orden. Pero el problema no consiste simplemente en ver hasta qué punto la analogía ayudó al proyectista a generar sus conceptos, sino en ver también si dicha analogía favoreció el establecimiento de relaciones válidas en la solución dada al proyecto. La efectividad de éste quedará probada en el producto terminado y en uso. Preocuparse por el plano de contacto existente entre la analogía y la solución del problema a veces puede ocultar tal hecho. En este caso el diseño puede convertirse fácilmente en un proceso que consista en transformar en forma de edificio la mayor parte posible de la analogía, y no en la tarea de resolver el problema arquitectónico tal y como quedó definido al principio. Las analogías sólo son instrumentos del diseño y no el diseño en sí; es necesario evaluar constantemente su atingencia a la realidad del proyecto.

Otra técnica útil para la adquisición de conceptos es usar palabras clave que capten las cualidades únicas y esenciales del proyecto. En este enfoque se expresan y manipulan las palabras o frases específicas que el proyectista ha tomado del programa, para extraerles todas las imágenes visuales posibles. Entonces, se transforman en conceptos esas traducciones visuales de las palabras clave, para usarlos en el diseño del edificio. Suele haber una cantidad considerable de asociaciones verbales y visuales en este proceso, en el que unas cuantas palabras clave van constituyendo un sentido más completo, de qué enfoque debe adoptar el proyectista cuando elabora sus conceptos. Por ejemplo, del programa para construir la oficina de un abogado que estará situada en un barrio histórico, el proyectista puede extraer palabras clave tales como "joven", "enérgico", "equipo", "consciente de la imagen propia" y "respeto". A partir de éstas, y por asociación, el proyectista ampliará su conjunto de palabras clave a "forma, color e interiores contemporáneos", "edificio asertivo", "sólido sentido de acceso", "aspecto de biblioteca que equilibre la imagen juvenil con otra de competencia y experiencia", "núcleo que comunique el sentido de equipo", "una orientación sólida y clara de todo el esquema desde el vestíbulo, para comunicar la sensación de franqueza y deseo de sencillez, que son la filosofía de la firma", "dar al exterior una apariencia que respete lo histórico de los alrededores, mientras que dentro de dicha apariencia, el edificio se respete a sí mismo". Este proceso de elaborar descripciones conceptuales por asociación, puede continuar hasta que el proyectista se sienta dispuesto a transformar sus conceptos en elementos visuales



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

y físicos. Es lógico suponer que distintos proyectistas puedan identificar palabras clave distintas, erigir sus asociaciones de diferentes maneras y traducir sus pensamientos en imágenes visuales diferentes. El peligro está en que el proyectista a veces puede inventar aspectos claves o asignarle al proyecto cualidades que en realidad no existen. De ocurrir así, el proyectista irá desarrollando sus conceptos a partir de una noción errónea y habrá creado una solución basada en cuestiones artificiales. Una vez más, es importante que las palabras y las cuestiones clave identificadas se encuentren realmente en el centro del problema.

Otro problema que se relaciona con la idea de las palabras clave, consiste en que el proyectista equivoca dónde poner su atención. Cuando las cuestiones relacionadas con el proyecto son especialmente ricas en posibles formas arquitectónicas, el proyectista a veces pudiera sucumbir a la tentación de prestar atención a la elaboración de formas por la forma en sí, haciendo a un lado las necesidades importantes del proyecto. Este problema es frecuente cuando al buscar una solución, el proyectista cae en cuestiones formales que ofrecen mucho campo a la manipulación intelectual y al interés escultórico. Por ejemplo, para integrar el edificio al terreno tal vez sea necesario realizar ciertos movimientos de tierra. Ahora bien, el proyectista pudiera interesarse tanto por este aspecto que lo convierta en una idea, lo desarrolle sólo por estar interesado en él, minimizando los conceptos del problema original.

Una vez que el proyectista ha determinado los elementos físicos del proyecto que van a formar un diseño, es importante la manera en que se los reúna o agrupe en familias mayores, pues de ello depende el buen éxito del proyecto. El proceso de agrupamiento realizado en el diseño, permite al proyectista reducir el número total de elementos que debe manipular, y asegurar que sus primeros conceptos de zonificación respecto al terreno y al interior del edificio toquen decisiones de planeación importantes y no detalles. En la técnica de agrupamiento se reúnen los detalles en familias y, en la planeación inicial, se los incluye en los principales agrupamientos funcionales. Por ejemplo, cuando se está llevando a cabo la zonificación general de la localización para construir una escuela, los elementos principales que es necesario relacionar conceptualmente son el edificio, el estacionamiento, la circulación de vehículos, los patios de recreo, la circulación de peatones y la expansión futura. Toda planeación detallada de cada uno de esos elementos se pospone hasta que se haya resuelto su ubicación en el sitio. El siguiente nivel de planeación abarcará los principales elementos constitutivos en cada uno de esos agrupamientos. En el edificio esto pudiera significar la zonificación de los salones de clase, de los espacios especiales de aprendizaje, los elementos de apoyo y el aspecto administrativo.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Respecto al estacionamiento y a la circulación de vehículos, el proyectista puede decidir las zonas de descenso de los automóviles, las áreas donde subir y bajar de los autobuses, las áreas de entrega y recepción de alimentos y materiales, el área donde se recogerá la basura, el estacionamiento para los visitantes, el estacionamiento para maestros y demás personal, así como la patrulla de vigilancia.

Una planeación detallada de los patios de recreo abarcará la ubicación y la orientación de los campos de béisbol y fútbol, de las canchas de baloncesto y de volley-ball, así como de las áreas generales de juego. Se detallarán de un modo similar la circulación de peatones y la futura expansión. Según se vaya resolviendo, aunque sea tentativamente, cada serie de problemas, el proyectista pasará a un nivel más detallado de aspectos del diseño en cada grupo de campos de interés. En esta perspectiva el diseño parte de conceptos amplios que permitan manejar los aspectos que más abarquen y va avanzando de un modo general (mediante reciclajes) hacia conceptos más detallados. El problema potencial radica en cómo perciba el proyectista la tarea de agrupar los aspectos de los problemas. Al elaborar conceptos acerca de las operaciones del cliente, el proyectista puede utilizar "personas" como encabezado para satisfacer las necesidades funcionales y de circulación del proyecto. A las "personas" se las puede agrupar o "clasificar" de distintas maneras para que proporcionen indicios acerca de los conceptos funcionales y de circulación. Es posible agrupar a las personas que participan en las operaciones del cliente como "de servicio-clientes-personal-empleados-ejecutivos" o tal vez como "público-semi-privado privado". Una secretaria pertenecería al grupo "personal" en el primer caso y al de "semiprivado" en el segundo. Su posición física final dentro del edificio pudiera ser muy distinta en ambos casos. Estos grupos de conceptos podrán haber respetado o no las funciones que dicha persona cumpla en el edificio. Las diferentes agrupaciones de conceptos, una vez que se los ha integrado al patrón general de relaciones de funcionamiento que tiene el edificio, permitirán ubicar a la secretaria de un modo más o menos efectivo. Cuando está planeando el edificio, el proyectista debe mostrarse riguroso en la selección del método para clasificar los elementos que debe manipular y para agruparlos en familias. Los enfoques escogidos para realizar las agrupaciones predispondrán al proyectista a dar ciertas soluciones al edificio. Al proyectista le es vital mostrarse sensible a las necesidades reales del proyecto y elegir métodos de clasificación que reflejen dicha realidad, pues de otro modo, aunque se logre una solución ordenada, no se producirá un orden acorde con la manera en que ocurren las funciones cuando el edificio ya esté en uso. Esta cuestión no es importante únicamente para el agrupamiento funcional en el diseño, sino que también se la aplica a otros aspectos, como son la agrupación contextual, la espacial, la formal, la de circulación y la de limitante.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Todos estos problemas que se presentan en la adquisición de conceptos tienen como origen el simbolismo empleado como medio para organizar las necesidades del proyecto y la forma del edificio. En cada caso, el proyectista transforma la realidad en símbolos, de modo que le resulte más fácil manejar el proceso de síntesis. La analogía, las palabras clave, la exagerada atención prestada a cuestiones marginales, así como la idea de clasificar y agrupar tienen que ver con representaciones de la realidad del proyecto. Al manipular los símbolos, el proyectista espera llegar a una síntesis expresada en forma simbólica y relacionada de alguna manera con la realidad. En el diseño los símbolos son instrumentos útiles, cuyo uso permite realizar nuevas observaciones acerca del problema y concebir soluciones creativas para el edificio. El peligro de usarlos está, como ocurre con cualquier uso de los símbolos y representaciones de la realidad, en que no constituyen la realidad en sí y que el proyectista le puede resultar demasiado fácil comenzar a ver el problema como algo posible de resolver con sistemas simbólicos y no de acuerdo con la realidad. Como ocurre en todo simbolismo, la relación símbolo-realidad tiende a debilitarse, y el primero asume gradualmente el papel de la segunda. Algunos ejemplos de esto son las relaciones entre el dibujo en perspectiva (símbolos) y el espacio ya construido (edificio), así como entre el dinero (símbolo) y la calidad de la vida (realidad). En ambos casos es muy fácil trabajar con el símbolo en detrimento de la realidad. En cada caso puede llevarse a cabo, simbólicamente, una labor admirable (dibujar una hermosa perspectiva o ganar mucho dinero) sin que se triunfe en la realidad (pues se ha diseñado un espacio ambiental pobre o se es infeliz en el trabajo).

El proyectista debe evaluar constantemente si su manejo de símbolos en el diseño sigue representando una manipulación de la realidad. No debe permitir que disminuya el plano de contacto existente entre ambos.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

UNIDAD IV: SEMIÓTICA DE LA ARQUITECTURA

OBJETIVO: conocer el significado de la palabra semiótica y su aplicación en la arquitectura

EL ORIGEN DE LA OBRA DE ARTE MARTÍN HEIDEGGER

Versión española de Helena Cortés y Arturo Leyte en: HEIDEGGER, MARTÍN, Caminos de bosque, Madrid, Alianza, 1996.

Origen significa aquí aquello a partir de donde y por lo que una cosa es lo que es y tal como es. Qué es algo y cómo es, es lo que llamamos su esencia. El origen de algo es la fuente de su esencia. La pregunta por el origen de la obra de arte pregunta por la fuente de su esencia. Según la representación habitual, la obra surge a partir y por medio de la actividad del artista. Pero ¿por medio de qué y a partir de dónde es el artista aquello que es? Gracias a la obra; en efecto, decir que una obra hace al artista significa que si el artista destaca como maestro en su arte es únicamente gracias a la obra. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte.

Por mucho que el artista sea necesariamente el origen de la obra de un modo diferente a como la obra es el origen del artista, lo cierto es que el arte es al mismo tiempo el origen del artista y de la obra todavía de otro modo diferente. Pero ¿acaso puede ser el arte un origen? ¿Dónde y cómo hay arte? El arte ya no es más que una palabra a la que no corresponde nada real. En última instancia puede servir a modo de término general bajo el que agrupamos lo único real del arte: las obras y los artistas. Aun suponiendo que la palabra arte fuera algo más que un simple término general, con todo, lo designado por ella sólo podría ser en virtud de la realidad efectiva de las obras y los artistas. ¿O es al contrario? ¿Acaso sólo hay obra y artista en la medida en que hay arte y que éste es su origen?

Sea cual sea la respuesta, la pregunta por el origen de la obra de arte se transforma en pregunta por la esencia del arte. Como de todas maneras hay que dejar abierta la cuestión de si hay algún arte y cómo puede ser éste, intentaremos encontrar la esencia del arte en el lugar donde indudablemente reina el arte. El arte se hace patente en la obra de arte. Pero ¿qué es y cómo es una obra que nace del arte?



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Qué sea el arte nos lo dice la obra. Qué sea la obra, sólo nos lo puede decir la esencia del arte. Es evidente que nos movemos dentro de un círculo vicioso. El sentido común nos obliga a romper ese círculo que atenta contra toda lógica. Se dice que se puede deducir qué sea el arte estableciendo una comparación entre las distintas obras de arte existentes. Pero ¿cómo podemos estar seguros de que las obras que contemplamos son realmente obras de arte si no sabemos previamente qué es el arte? Pues bien, del mismo modo que no se puede derivar la esencia del arte de una serie de rasgos tomados de las obras de arte existentes, tampoco se puede derivar de conceptos más elevados, porque esta deducción da por supuestas aquellas determinaciones que deben bastar para ofrecernos como tal aquello que consideramos de antemano una obra de arte. Pero reunir los rasgos distintivos de algo dado y deducir a partir de principios generales son, en nuestro caso, cosas igual de imposibles y, si se llevan a cabo, una mera forma de autoengaño.

Así pues, no queda más remedio que recorrer todo el círculo, pero esto no es ni nuestro último recurso ni una deficiencia. Adentrarse por este camino es una señal de fuerza y permanecer en él es la fiesta del pensar, siempre que se dé por supuesto que el pensar es un trabajo de artesano. Pero el paso decisivo que lleva de la obra al arte o del arte a la obra no es el único círculo, sino que cada uno de los pasos que intentamos dar gira en torno a este mismo círculo.

Para encontrar la esencia del arte, que verdaderamente reina en la obra, buscaremos la obra efectiva y le preguntaremos qué es y cómo es.

Todo el mundo conoce obras de arte. En las plazas públicas, en las iglesias y en las casas pueden verse obras arquitectónicas, esculturas y pinturas. En las colecciones y exposiciones se exhiben obras de arte de las épocas y pueblos más diversos. Si contemplamos las obras desde el punto de vista de su pura realidad, sin aferrarnos a ideas preconcebidas, comprobaremos que las obras se presentan de manera tan natural como el resto de las cosas. El cuadro cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo esa tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino, peregrina de exposición en exposición. Se transportan las obras igual que el carbón del Ruhr y los troncos de la Selva Negra. Durante la campaña los soldados empaquetaban en sus mochilas los himnos de Hölderlin al lado de los utensilios de limpieza. Los cuartetos de Beethoven yacen amontonados en los almacenes de las editoriales igual que las patatas en los sótanos de las casas.

Todas las obras poseen ese carácter de cosa. ¿Qué serían sin él? Sin embargo, tal vez nos resulte chocante esta manera tan burda y superficial de ver la obra. En efecto, se trata seguramente de la perspectiva propia de la señora de la limpieza



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

del museo o del transportista. No cabe duda de que tenemos que tomar las obras tal como lo hacen las personas que las viven y disfrutan. Pero la tan invocada vivencia estética tampoco puede pasar por alto ese carácter de cosa inherente a la obra de arte. La piedra está en la obra arquitectónica como la madera en la talla, el color en la pintura, la palabra en la obra poética y el sonido en la composición musical. El carácter de cosa es tan inseparable de la obra de arte que hasta tendríamos que decir lo contrario: la obra arquitectónica está en la piedra, la talla en la madera, la pintura en el color, la obra poética en la palabra y la composición musical en el sonido. ¡Por supuesto!, replicarán. Y es verdad. Pero ¿en qué consiste ese carácter de cosa que se da por sobreentendido en la obra de arte?

Seguramente resulta superfluo y equívoco preguntarlo, porque la obra de arte consiste en algo más que en ese carácter de cosa. Ese algo más que está en ella es lo que hace que sea arte. Es verdad que la obra de arte es una cosa acabada, pero dice algo más que la mera cosa: ? Ilo Žgoreæei. La obra nos da a conocer públicamente otro asunto, es algo distinto: es alegoría. Además de ser una cosa acabada, la obra de arte tiene un carácter añadido. Tener un carácter añadido – llevar algo consigo- es lo que en griego se dice sumbllein. La obra es símbolo.

La alegoría y el símbolo nos proporcionan el marco dentro del que se mueve desde hace tiempo la caracterización de la obra de arte. Pero ese algo de la obra que nos revela otro asunto, ese algo añadido, es el carácter de cosa de la obra de arte. Casi parece como si el carácter de cosa de la obra de arte fuera el cimiento dentro y sobre el que se edifica eso otro y propio de la obra. ¿Y acaso no es ese carácter de cosa de la obra lo que de verdad hace el artista con su trabajo? Queremos dar con la realidad inmediata y plena de la obra de arte, pues sólo de esta manera encontraremos también en ella el verdadero arte. Por lo tanto, debemos comenzar por contemplar el carácter de cosa de la obra. Para ello será preciso saber con suficiente claridad qué es una cosa. Sólo entonces se podrá decir si la obra de arte es una cosa, pero una cosa que encierra algo más, es decir, sólo entonces se podrá decidir si la obra es en el fondo eso otro y en ningún caso una cosa.

La cosa y la obra

¿Qué es verdaderamente la cosa en la medida en que es una cosa? Cuando preguntamos de esta manera pretendemos conocer el ser-cosa (la coseidad) de la cosa. Se trata de captar el carácter de cosa de la cosa. A este fin tenemos que conocer el círculo al que pertenecen todos los entes a los que desde hace tiempo damos el nombre de cosa.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

La piedra del camino es una cosa y también el terrón del campo. El cántaro y la fuente del camino son cosas. Pero ¿y la leche del cántaro y el agua de la fuente? También son cosas, si es que las nubes del cielo, los cardos del campo, las hojas que lleva el viento otoñal y el azor que planea sobre el bosque pueden con todo derecho llamarse cosas. Lo cierto es que todo esto deberá llamarse cosa si también designamos con este nombre lo que no se presenta de igual manera que lo recién citado, es decir, lo que no aparece. Una cosa semejante, que no aparece, a saber, una «cosa en sí», es por ejemplo, según Kant, el conjunto del mundo y hasta el propio Dios. Las cosas en sí y las cosas que aparecen, todo ente que es de alguna manera, se nombran en filosofía como cosa.

El avión y el aparato de radio forman parte hoy día de las cosas más próximas, pero cuando mentamos las cosas últimas pensamos en algo muy diferente. Las cosas últimas son la muerte y el juicio. En definitiva, la palabra cosa designa aquí todo aquello que no es finalmente nada. Siguiendo este significado también la obra de arte es una cosa en la medida en que, de alguna manera, es algo ente. Pero a primera vista parece que este concepto de cosa no nos ayuda nada en nuestra pretensión de delimitar lo ente que es cosa frente a lo ente que es obra. Por otra parte, tampoco nos atrevemos del todo a llamar a Dios cosa y lo mismo nos ocurre cuando pretendemos tomar por cosas al labrador que está en el campo, al fogonero ante su caldera y al maestro en la escuela. El hombre no es una cosa. Es verdad que cuando una chiquilla se enfrenta a una tarea desmesurada decimos de ella que es una 'cosita' demasiado joven, pero sólo porque en este caso pasamos hasta cierto punto por alto su condición humana y creemos encontrar más bien lo que constituye el carácter de cosa de las cosas. Hasta vacilamos en llamar cosa al ciervo que para en el claro del bosque, al escarabajo que se esconde en la hierba y a la propia brizna de hierba. Para nosotros, serán más bien cosas el martillo, el zapato, el hacha y el reloj. Pero tampoco son meras cosas. Para nosotros sólo valen como tal la piedra, el terrón o el leño. Las cosas inanimadas, ya sean de la naturaleza o las destinadas al uso. Son las cosas de la naturaleza y del uso las que habitualmente reciben el nombre de cosas.

Así, hemos venido a parar desde el más amplio de los ámbitos, en el que todo es una cosa (cosa = res = ens = un ente), incluso las cosas supremas y últimas, al estrecho ámbito de las cosas a secas. «A secas» significa aquí, por un lado, la pura cosa, que es simplemente cosa y nada más y, por otro lado, la mera cosa en sentido casi despectivo. Son las cosas a secas, excluyendo hasta las cosas del uso, las que pasan por ser las cosas propiamente dichas. Pues bien ¿en qué consiste el carácter de cosa de estas cosas? A partir de ellas se debe poder determinar la coseidad de las cosas. Esta determinación nos capacita para



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

distinguir el carácter de cosa como tal. Así armados, podremos caracterizar esa realidad casi tangible de las obras en la que se esconde algo distinto.

Es bien sabido que, desde tiempos remotos, en cuanto se pregunta qué pueda ser lo ente, siempre salen a relucir las cosas en su coseidad como lo ente por antonomasia. Según esto, debemos encontrar ya en las interpretaciones tradicionales de lo ente la delimitación de la coseidad de las cosas. Así pues, sólo tenemos que asegurar expresamente este saber tradicional de la cosa para vernos descargados de la fastidiosa tarea de buscar por nuestra cuenta el carácter de cosa de las cosas. Las respuestas a la pregunta de qué es la cosa se han vuelto tan corrientes que nadie sospecha que se puedan poner en duda.

Las interpretaciones de la coseidad de la cosa reinantes a lo largo de todo el pensamiento occidental, que hace mucho que se dan por supuestas y se han introducido en nuestro uso cotidiano, se pueden resumir en tres.

Una mera cosa es, por ejemplo, este bloque de granito, que es duro, pesado, extenso, macizo, informe, áspero, tiene un color y es parte mate y parte brillante. Todo lo que acabamos de enumerar podemos observarlo en la piedra. De esta manera conocemos sus características. Pero las características son lo propio de la piedra. Son sus propiedades. La cosa las tiene. ¿La cosa? ¿En qué pensamos ahora cuando mentamos la cosa? Parece evidente que la cosa no es sólo la reunión de las características ni una mera acumulación de propiedades que dan lugar al conjunto. La cosa, como todo el mundo cree saber, es aquello alrededor de lo que se han agrupado las propiedades. Entonces, se habla del núcleo de las cosas. Parece que los griegos llamaron a esto *tò êpoxeûmenon*. Esa cualidad de las cosas que consiste en tener un núcleo era, para ellos, lo que en el fondo y siempre subyacía. Pero las características se llaman *tõ snmbebhxñta*, es decir, aquello siempre ya ligado a lo que subyace en cada caso y que aparece con él.

Estas denominaciones no son nombres arbitrarios, porque en ellas habla lo que aquí ya no se puede mostrar: la experiencia fundamental griega del ser de lo ente en el sentido de la presencia. Pero gracias a estas denominaciones se funda la interpretación, desde ahora rectora, de la coseidad de la cosa, así como la interpretación occidental del ser de lo ente. Ésta comienza con la adopción de las palabras griegas por parte del pensamiento romano-latino. *êpoxeûmenon* se convierte en *subjectum*; *êpñstasiw* se convierte en *substancia*; *snmbebhxñw* pasará a ser *accidens*. Esta traducción de los nombres griegos a la lengua latina no es en absoluto un proceso sin trascendencia, tal como se toma hoy día. Por el contrario, detrás de esa traducción aparentemente literal y por lo tanto conservadora de sentido, se esconde una traslación de la experiencia griega a otro modo de pensar. El modo de pensar romano toma prestadas las palabras



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

griegas san la correspondiente experiencia originaria de aquello que dicen, sin la palabra griega. Con esta traducción, el pensamiento occidental empieza a perder suelo bajo sus pies.

Según la opinión general, la determinación de la coseidad de la cosa como sustancia con sus accidentes parece corresponderse con nuestro modo natural de ver las cosas. No es de extrañar que esta manera habitual de ver las cosas se haya adecuado también al comportamiento que se tiene corrientemente con las mismas, esto es, al modo en que interpelamos a las cosas y hablamos de ellas. La oración simple se compone del sujeto, que es la traducción latina -y esto quiere decir reinterpretación- del *époxeÚmenon*, y del predicado con el que se enuncian las características de la cosa. ¿Quién se atrevería a poner en tela de juicio estas sencillas relaciones fundamentales entre la cosa y la oración, entre la estructura de la oración y la estructura de la cosa? Y con todo, no nos queda más remedio que preguntar si la estructura de la oración simple (la cópula de sujeto y predicado) es el reflejo de la estructura de la cosa (de la reunión de la sustancia con los accidentes). ¿O es que esa representación de la estructura de la cosa se ha diseñado según la estructura de la oración?

¿Qué más fácil que pensar que el hombre transfiere su modo de captar las cosas en oraciones a la estructura de la propia cosa? Esta opinión aparentemente crítica, pero sin embargo demasiado precipitada, debería hacernos comprender de todos modos cómo es posible esa traslación de la estructura de la oración a la cosa sin que la cosa se haya hecho ya visible previamente. No se ha decidido todavía qué es lo primero y determinante, si la estructura de la oración o la de la cosa. Incluso es dudoso que se pueda llegar a resolver esta cuestión bajo este planteamiento.

En el fondo, ni la estructura de la oración da la medida para diseñar la estructura de la cosa ni ésta se refleja simplemente en aquélla. Ambas, la estructura de la oración y la de la cosa, tienen su origen en una misma fuente más originaria, tanto desde el punto de vista de su género como de su posible relación recíproca. En todo caso, la primera interpretación citada de la coseidad de la cosa (la cosa como portadora de sus características), no es tan natural como aparenta, a pesar de ser tan habitual. Lo que nos parece natural es sólo, presumiblemente, lo habitual de una larga costumbre que se ha olvidado de lo inhabitual de donde surgió. Sin embargo, eso inhabitual causó en otros tiempos la sorpresa de los hombres y condujo el pensar al asombro.

La confianza en la interpretación habitual de la cosa sólo está fundada aparentemente. Además, este concepto de cosa (la cosa como portadora de sus características) no vale sólo para la mera cosa propiamente dicha, sino para cualquier ente. Por eso, con su ayuda nunca se podrá delimitar a lo ente que es



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

cosa frente a lo ente que no es cosa. Sin embargo, antes de cualquier consideración, el simple hecho de permanecer alerta en el ámbito de las cosas ya nos dice que este concepto de cosa no acierta con el carácter de cosa de las cosas, es decir, con el hecho de que éstas se generan espontáneamente y reposan en sí mismas. A veces, seguimos teniendo el sentimiento de que hace mucho que se ha violentado ese carácter de cosa de las cosas y que el pensar tiene algo que ver con esta violencia, motivo por el que renegamos del pensar en lugar de esforzarnos porque sea más pensante. Pero ¿qué valor puede tener un sentimiento, por seguro que sea, a la hora de determinar la esencia de la cosa, cuando el único que tiene derecho a la palabra es el pensar? Pero, con todo, tal vez lo que en éste y otros casos parecidos llamamos sentimiento o estado de ánimo sea más razonable, esto es, más receptivo y sensible, por el hecho de estar más abierto al ser que cualquier tipo de razón, ya que ésta se ha convertido mientras tanto en ratio y por lo tanto ha sido malinterpretada como racional. Así las cosas, la mirada de reojo hacia lo ir-racional, en tanto que engendro de lo racional impensado, ha prestado curiosos servicios. Es cierto que el concepto habitual de cosa sirve en todo momento para cada cosa, pero a pesar de todo no es capaz de captar la cosa en su esencia, sino que por el contrario la atropella.

¿Es posible evitar semejante atropello? ¿De qué manera? Probablemente sólo es posible si le concedemos campo libre a la cosa con el fin de que pueda mostrar de manera inmediata su carácter de cosa. Previamente habrá que dejar de lado toda concepción y enunciado que pueda interponerse entre la cosa y nosotros. Sólo entonces podremos abandonarnos en manos de la presencia imperturbada de la cosa. Pero no tenemos por qué exigir ni preparar este encuentro inmediato con las cosas, ya que viene ocurriendo desde hace mucho tiempo. Se puede decir que en todo lo que aportan los sentidos de la vista, el oído y el tacto, así como en las sensaciones provocadas por el color, el sonido, la aspereza y la dureza, las cosas se nos meten literalmente en el cuerpo. La cosa es el *apsyhtñn*, lo que se puede percibir con los sentidos de la sensibilidad por medio de las sensaciones. En consecuencia, más tarde se ha tornado habitual ese concepto de cosa por el cual ésta no es más que la unidad de una multiplicidad de lo que se da en los sentidos. Lo determinante de este concepto de cosa no cambia en absoluto porque tal unidad sea comprendida como suma, como totalidad o como forma.

Pues bien, esta interpretación de la coseidad de las cosas es siempre y en todo momento tan correcta y demostrable como la anterior, lo que basta para dudar de su verdad. Si nos paramos a pensar a fondo aquello que estamos buscando, esto es, el carácter de cosa de la cosa, este concepto de cosa nos volverá a dejar perplejos. Cuando se nos aparecen las cosas nunca percibimos en primer lugar y propiamente dicho un cúmulo de sensaciones, tal como pretende este concepto, por ejemplo, una suma de sonidos y ruidos, sino que lo que oímos es cómo silba



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

el vendaval en el tubo de la chimenea, el vuelo del avión trimotor, el Mercedes que pasa y que distinguimos inmediatamente del Adler. Las cosas están mucho más próximas de nosotros que cualquier sensación. En nuestra casa oímos el ruido de un portazo pero nunca meras sensaciones acústicas o puros ruidos. Para oír un ruido puro tenemos que hacer oídos sordos a las cosas, apartar de ellas nuestro oído, es decir, escuchar de manera abstracta.

En el concepto de cosa recién citado no se encierra tanto un atropello a la cosa como un intento desmesurado de llevar la cosa al ámbito de mayor inmediatez posible respecto a nosotros. Pero una cosa jamás se introducirá en ese ámbito mientras le asignemos como su carácter de cosa lo que hemos percibido a través de las sensaciones. Mientras que la primera interpretación de la cosa la mantiene a una excesiva distancia de nosotros, la segunda nos la aproxima demasiado. En ambas interpretaciones la cosa desaparece. Por eso, hay que evitar las exageraciones en ambos casos. Hay que dejar que la propia cosa repose en sí misma. Hay que tomarla tal como se presenta, con su propia consistencia. Esto es lo que parece lograr la tercera interpretación, que es tan antigua como las dos ya citadas.

Lo que le da a las cosas su consistencia y solidez, pero al mismo tiempo provoca los distintos tipos de sensaciones que confluyen en ellas, esto es, el color, el sonido, la dureza o la masa, es lo material de las cosas. En esta caracterización de la cosa como materia (ilh) está puesta ya la forma (morf®). Lo permanente de una cosa, su consistencia, reside en que una materia se mantiene con una forma. La cosa es una materia conformada. Esta interpretación de la cosa se apoya en la apariencia inmediata con la que la cosa se dirige a nosotros por medio de su aspecto (eäadow). La síntesis de materia y forma nos aporta finalmente el concepto de cosa que se adecua igualmente a las cosas de la naturaleza y a las cosas del uso.

Este concepto de cosa nos capacita para responder a la pregunta por el carácter de cosa de la obra de arte. El carácter de cosa de la obra es manifiestamente la materia de la que se compone. La materia es el sustrato y el campo que permite la configuración artística. Pero semejante constatación, tan esclarecedora como sabida, hubiéramos podido aportarla ya desde el principio. ¿Por qué damos entonces este rodeo a través de los demás conceptos de cosa en vigor? Porque también desconfiamos de este concepto de cosa que representa a la cosa como materia conformada.

Pero ¿acaso esta pareja de conceptos, materia-forma, no es la que se usa corrientemente en el ámbito dentro del que debemos movernos? Sin duda. La diferenciación entre materia y forma es el esquema conceptual por antonomasia



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

para toda estética y teoría del arte bajo cualquiera de sus modalidades. Pero este hecho irrefutable no demuestra ni que la diferenciación entre materia y forma esté suficientemente fundamentada ni que pertenezca originariamente al ámbito del arte y de la obra de arte. Además, hace mucho tiempo que el ámbito de validez de esta pareja de conceptos rebasa con mucho el terreno de la estética. Forma y contenido son conceptos comodín bajo los que se puede acoger prácticamente cualquier cosa. Si además se le adscribe la forma a lo racional y la materia a lo irracional, si se toma lo racional como lo lógico y lo irracional como lo carente de lógica y si se vincula la pareja de conceptos forma-materia con la relación sujeto-objeto, el pensar representativo dispondrá de una mecánica conceptual a la que nada podrá resistirse.

Pero si la diferenciación entre materia y forma nos lleva a este punto, ¿cómo podremos aislar con su ayuda el ámbito específico de las meras cosas a diferencia del resto de los entes? Tal vez esta caracterización según la materia y la forma vuelva a recuperar su poder de determinación si damos marcha atrás y evitamos la excesiva extensión y consiguiente pérdida de significado de estos conceptos. Es cierto, pero esto supone saber de antemano cuál es la región de lo ente en la que tienen verdadera fuerza de determinación. Que dicha región sea la de las meras cosas no deja de ser por ahora más que una suposición. La alusión al empleo excesivamente generoso de este entramado conceptual en el campo de la estética, podría llevarnos a pensar que materia y forma son determinaciones que tienen su origen en la esencia de la obra de arte y sólo a partir de allí han sido transferidas nuevamente a la cosa. ¿Dónde tiene el entramado materia-forma su origen, en el carácter de cosa de la cosa o en el carácter de obra de la obra de arte?

El bloque de granito que reposa en sí mismo es algo material bajo una forma determinada aunque tosca. Forma significa aquí la distribución y el ordenamiento de las partículas materiales en los lugares del espacio, de lo que resulta un perfil determinado: el del bloque. Pero también el cántaro, el hacha y los zapatos son una materia comprendida dentro de una forma. En este caso, la forma en tanto que perfil no es ni siquiera la consecuencia de una distribución de la materia. Por el contrario, la forma determina el ordenamiento de la materia. Y no sólo esto, sino también hasta el género y la elección de la misma: impermeable para el cántaro, suficientemente dura para el hacha, firme pero flexible para los zapatos. Además, esta combinación de forma y materia ya viene dispuesta de antemano dependiendo del uso al que se vayan a destinar el cántaro, el hacha o los zapatos. Dicha utilidad nunca se le atribuye ni impone con posterioridad a entes del tipo del cántaro, el hacha y los zapatos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Pero tampoco es alguna suerte de finalidad colgada en algún lugar por encima de ellos.

La utilidad es ese rasgo fundamental desde el que estos entes nos contemplan, esto es, irrumpen ante nuestra vista, se presentan y, así, son entes. Sobre esta utilidad se basan tanto la conformación como la elección de materia que viene dada previamente con ella y, por lo tanto, el reino del entramado de materia y forma. Los entes sometidos a este dominio son siempre producto de una elaboración. El producto se elabora en tanto que utensilio para algo. Por lo tanto, materia y forma habitan, como determinaciones de lo ente, en la esencia del utensilio. Este nombre nombra lo confeccionado expresamente para su uso y aprovechamiento. Materia y forma no son en ningún modo determinaciones originarias de la coseidad de la mera cosa.

Una vez elaborado, el utensilio, por ejemplo el zapato, reposa en sí mismo como la mera cosa, pero no se ha generado por sí mismo como el bloque de granito. Por otra parte, el utensilio presenta un parentesco con la obra de arte, desde el momento en que es algo creado por la mano del hombre. Pero, a su vez, y debido a la autosuficiencia de su presencia, la obra de arte se parece más bien a la cosa generada espontáneamente y no forzada a nada. Y con todo, no contamos las obras entre las meras cosas. Las cosas propiamente dichas son, normalmente, las cosas del uso que se hallan en nuestro entorno, las más próximas a nosotros. Y, así, si bien el utensilio es cosa a medias, porque se halla determinado por la coseidad, también es más: es al mismo tiempo obra de arte a medias; pero también es menos, porque carece de la autosuficiencia de la obra de arte. El utensilio ocupa una característica posición intermedia entre la cosa y la obra, suponiendo que nos esté permitido entrar en semejantes cálculos.

Pero el entramado materia-forma que determina en primer lugar el ser del utensilio aparece fácilmente como la constitución inmediatamente comprensible de todo ente, porque en este caso el propio hombre que elabora está implicado en el modo en que un utensilio llega al ser. Desde el momento en que el utensilio adopta una posición intermedia entre la mera cosa y la obra, resulta fácil concebir también con ayuda del ser-utensilio (esto es, del entramado materia-forma) los entes que no tienen carácter de utensilio, las cosas y las obras y, en definitiva, todo ente.

La tendencia a considerar el entramado materia-forma como la constitución de cada uno de los entes recibe sin embargo un impulso muy particular por el hecho de que, debido a una creencia, concretamente la fe bíblica, nos representamos de entrada la totalidad de lo ente como algo creado, o lo que es lo mismo, como algo elaborado. La filosofía de esta fe puede permitirse asegurar que nos debemos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

imaginar toda la actividad creadora de Dios como algo diferente al quehacer de un artesano, pero cuando al mismo tiempo o incluso previamente pensamos el ens creatum a partir de la unidad de materia y forma -siguiendo la presunta pregerminación de la filosofía tomista para la interpretación de la Biblia- entonces interpretamos la fe a partir de una filosofía cuya verdad reposa en un desocultamiento de lo ente completamente diferente a ese mundo en el que cree la fe.

La idea de creación basada en la fe podría perder fácilmente ahora su fuerza rectora de cara al saber de lo ente en su totalidad, pero con todo, una vez iniciada su marcha, la interpretación teológica de todo ente (tomada de una filosofía extraña), esto es, la concepción del mundo según la materia y la forma, puede seguir su camino. Esto ocurre en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna. La metafísica de la Edad Moderna reposa en parte sobre el entramado materia-forma acuñado en la Edad Media, que ya sólo recuerda a través de los nombres la sepultada esencia del eädw y la ëlh. Y así es como la interpretación de la cosa según la materia y la forma -ya sea bajo la formulación medieval o la kantiana-trascendental- se ha vuelto completamente habitual y se da por supuesta. Pero no por eso deja de ser un atropello al ser-cosa de la cosa, exactamente igual que las restantes interpretaciones de la coseidad de la cosa.

Desde el momento en que llamamos meras cosas a las cosas propiamente dichas, nos estamos traicionando claramente. En efecto, 'meras' significa que están despojadas de su carácter de utilidad y de cosa elaborada. La mera cosa es una especie de utensilio, pero uno desprovisto de su naturaleza de utensilio. El ser-cosa consiste precisamente en lo que queda después. Pero este resto no está determinado propiamente en su carácter de ser. Sigue siendo cuestionable si el carácter de cosa de la cosa puede llegar a aparecer alguna vez, desde el momento en que se despoja a la cosa de todo carácter de utensilio. De esta manera, la tercera interpretación de la cosa, la que se guía por el entramado materia-forma, se revela como un nuevo atropello a la cosa.

Los tres modos citados de determinación de la coseidad conciben la cosa como portadora de características, como unidad de una multiplicidad de sensaciones, como materia conformada. A lo largo de la historia de la verdad sobre lo ente se fueron entremezclando las citadas interpretaciones, aunque ahora se pasa esto por alto. De este modo, se reforzó aún más la tendencia a la extensión que ya las distinguía, de manera que terminaron valiendo igualmente para la cosa, el utensilio y la obra. Así es como surge de ellas ese modo de pensar por el cual no pensamos sólo sobre la cosa, el utensilio y la obra en particular, sino sobre todo ente en general. Este modo de pensar que se ha tornado habitual hace tiempo, anticipa toda comprensión inmediata de lo ente. Dicha comprensión



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

anticipada impide la meditación sobre el ser de todo ente. Y, de este modo, ocurre que los conceptos dominantes de cosa nos cierran el camino hacia el carácter de cosa de la cosa, así como al carácter de utensilio del utensilio y sobre todo al carácter de obra de la obra.

Por esto es por lo que es necesario conocer dichos conceptos de cosa: para poder meditar con pleno conocimiento sobre su origen y su pretensión desmedida, pero también sobre su aparente incuestionabilidad. Este conocimiento es tanto más necesario por cuanto intentamos traer a la vista y a la palabra el carácter de cosa de la cosa, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de obra de la obra. Pues bien, para ello sólo se precisa dejar reposar a la cosa en sí misma, por ejemplo en su ser-cosa, pero sin incurrir en la anticipación ni el atropello de esos modos de pensar. ¿Qué más fácil que dejar que el ente sólo sea precisamente el ente que es? ¿O, por el contrario, dicha tarea nos introduce en la mayor dificultad, sobre todo si semejante propósito (dejar ser al ente como es) representa precisamente lo contrario de aquella indiferencia que le da la espalda a lo ente en beneficio de un concepto no probado del ser? Debemos volvernos hacia lo ente, pensar en él mismo a partir de su propio ser, pero al mismo tiempo y gracias a eso, dejarlo reposar en su esencia.

Este esfuerzo del pensar parece encontrar la mayor resistencia a la hora de determinar la coseidad de la cosa, pues de lo contrario ¿cuál es el motivo del fracaso de los intentos ya citados? Es la cosa, la que en su insignificancia, escapa más obstinadamente al pensar. ¿O será que este retraerse de la mera cosa, este no verse forzada a nada que reposa en sí mismo, forma precisamente parte de la esencia de la cosa? ¿Acaso aquel elemento cerrado de la esencia de la cosa, que causa extrañeza, no debe convertirse en lo más familiar y de más confianza para un pensar que intenta pensar la cosa? Si esto es así, no debemos abrir por la fuerza el camino que lleva al carácter de cosa de la cosa.

Prueba indiscutible de que la coseidad de la cosa es particularmente difícil de decir y de que pocas veces es posible hacerlo, es la historia de su interpretación aquí esbozada. Esta historia coincide con el destino que ha guiado hasta ahora el pensamiento occidental sobre el ser de lo ente. Pero no nos limitamos a constatarlo. En esta historia vemos también una señal. ¿O es producto del azar el que de todas las interpretaciones de la cosa sea justamente la que se ha guiado según la materia y la forma la que ha alcanzado un predominio más destacado? Esta determinación de la cosa tiene su origen en una interpretación del ser-utensilio del utensilio. Este ente, el utensilio, está particularmente próximo al modo humano de representar, porque llega al ser gracias a nuestra propia creación. Este ente que nos resulta más familiar en su ser, el utensilio, ocupa al mismo tiempo una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra. Vamos a dejarnos guiar



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

por esta señal y buscar en primer lugar el carácter de utensilio del utensilio. Tal vez esto nos proporcione alguna pista sobre el carácter de cosa de la cosa y el carácter de obra de la obra. Únicamente, debemos evitar precipitarnos en convertir a la cosa y a la obra en nuevas modalidades de utensilio. Sin embargo, vamos a olvidarnos de que también, según como sea el utensilio, existen diferencias esenciales en su historia.

Pero ¿qué camino conduce al carácter de utensilio del utensilio? ¿Cómo podremos saber qué es el utensilio en realidad? Evidentemente, el procedimiento que vamos a seguir ahora debe evitar esos intentos que conducen nuevamente al atropello de las interpretaciones habituales. La manera más segura de evitarlo es describiendo simplemente un utensilio prescindiendo de cualquier teoría filosófica.

Tomaremos como ejemplo un utensilio corriente: un par de botas de campesino. Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar de ese tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa, no estará de más procurar ofrecer una ilustración de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico. Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino. Pero ¿qué puede verse allí? Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato. A no ser que se trate de unos zuecos o de unas zapatillas de esparto, un zapato tiene siempre una suela y un empeine de cuero unidos mediante un cosido y unos clavos. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del final que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos.

Estos datos, perfectamente correctos, no hacen sino ilustrar algo que ya sabemos. El ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad. Pero ¿qué decir de ésta? ¿Capta ya la utilidad el carácter de utensilio del utensilio? Para que esto ocurra ¿acaso no tenemos que detenernos a considerar el utensilio dotado de utilidad en el momento en que está siendo usado para algo? Pues bien, las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio.

Por el contrario, mientras sólo nos representemos un par de botas en general, mientras nos limitemos a ver en el cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que es de verdad el ser-utensilio del utensilio. La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

en el que se encuentran los zapatos. En torno a las botas de labranza no se observa nada que pueda indicarnos el lugar al que pertenecen o su destino, sino un mero espacio indefinido. Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pudiera darnos alguna pista acerca de su finalidad. Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo...

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte.

Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio.

Pero tal vez todas estas cosas sólo las vemos en los zapatos del cuadro, mientras que la campesina se limita sencillamente a llevar puestas sus botas. ¡Si fuera tan sencillo como parece! Cada vez que la labradora se quita sus botas al llegar la noche, llena de una dura pero sana fatiga, y se las vuelve a poner apenas empieza a clarear el alba, o cada vez que pasa al lado de ellas sin ponérselas los días de fiesta, sabe muy bien todo esto sin necesidad de mirarlas ni de reflexionar en nada. Es cierto que el ser-utensilio del utensilio resi-de en su utilidad, pero a su vez ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su fiabilidad.

Gracias a ella y a través de este utensilio la labradora se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo. Para ella y para los que están con ella y son como ella, el mundo y la tierra sólo están ahí de esa manera: en el uten-silio. Decimos «sólo» y es un error, porque la fiabilidad del utensilio es la única capaz de darle a este mundo sencillo una sensación de protección y de asegurarle a la tierra la libertad de su constante afluencia.

El ser-utensilio del utensilio, su fiabilidad, mantiene a todas las cosas reunidas en sí, según su modo y su extensión. Sin embargo, la utilidad del utensilio sólo es la consecuencia esencial de la fiabilidad. Aquélla palpita en ésta y no sería nada



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

sin ella. El utensilio singular se usa y consume, pero al mismo tiempo también el propio uso cae en el desgaste, pierde sus perfiles y se torna corriente. Así es como el ser-utensilio se vacía, se rebaja hasta convertirse en un mero utensilio. Esta vaciedad del ser-utensilio es la pérdida progresiva de la fiabilidad. Pero esta desaparición, a la que las cosas del uso deben su aburrida e insolente vulgaridad, es sólo un testimonio más a favor de la esencia originaria del ser-utensilio. La gastada vulgaridad del utensilio se convierte entonces, aparentemente, en el único modo de ser propio del mismo. Ya sólo se ve la utilidad escueta y desnuda, que despierta la impresión de que el origen del utensilio reside en la mera elaboración, que le imprime una forma a una materia. Pero lo cierto es que, desde su auténtico ser-utensilio, el utensilio viene de mucho más lejos. Materia y forma y la distinción de ambas tienen una raíz mucho más profunda.

El reposo del utensilio que reposa en sí mismo reside en la fiabilidad. Ella es la primera que nos descubre lo que es de verdad el utensilio. Pero todavía no sabemos nada de lo que estábamos buscando en un principio: el carácter de cosa de la cosa. Y sabemos todavía menos de lo único que de verdad estamos buscando: el carácter de obra de la obra entendida como obra de arte.

¿O tal vez ya hemos aprendido algo acerca del ser-obra de la obra sin darnos cuenta y como de pasada?

Ya hemos dado con el ser-utensilio del utensilio. Pero ¿cómo? Desde luego, no ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe sobre el proceso de elaboración del calzado; aún menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente.

Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras. Si hay algo cuestionable en todo esto será únicamente el hecho de que hayamos aprendido tan poco en la proximidad a la obra y que lo hayamos expresado de manera tan burda e inmediata. Pero en todo caso, la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio, tal como podría parecer en un principio. Por el contrario, el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

¿Qué ocurre aquí? ¿Qué obra dentro de la obra? El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *ἄλθεια*. Nosotros decimos «verdad» sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.

En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. «Poner» quiere decir aquí erigirse, establecerse. Un ente, por ejemplo un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser. El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer.

Según esto, la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente. Pero hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad. Por eso, a las artes que producen este tipo de obras se las denomina bellas artes, en oposición a las artes artesanales, que elaboran utensilios. No es que el arte sea bello en el campo de las bellas artes, sino que dichas artes reciben ese nombre porque crean lo bello. Por el contrario, la verdad pertenece al reino de la lógica, mientras la belleza está reservada a la estética.

¿O es que al decir que el arte es el ponerse a la obra de la verdad vuelve a cobrar vida aquella opinión ya superada según la cual el arte es una imitación y copia de la realidad? Pero la reproducción de lo ahí presente exige coincidencia con lo ente, la adaptación a éste o *adaequatio*, como se decía en la Edad Media y *ὁμοίωσις* como ya decía Aristóteles. La coincidencia con lo ente se considera desde hace mucho tiempo como la esencia de la verdad. Pero ¿acaso opinamos que el mencionado cuadro de Van Gogh copia un par de botas campesinas y que es una obra porque ha conseguido hacerlo? ¿Acaso pensamos que la tela es copia de algo real que él ha sabido convertir en un producto de la producción artística? Nada de esto.

Así pues, en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas. Pero ¿dónde está y cómo es esa esencia general con la que coinciden las obras de arte? ¿Con qué esencia de qué cosa puede coincidir un templo griego? ¿Quién podría afirmar algo tan inverosímil como que en el edificio concreto está representada la idea de templo en general? Y, sin embargo, es precisamente en una obra semejante, siempre que sea obra, donde está obrando la verdad. Si no, pensemos en el himno de Hölderlin «El Rin». ¿Qué le ha sido dado aquí al poeta y cómo le ha sido dado, para que a continuación haya podido reproducirlo en el poema? Por mucho que en el caso de este himno y



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

otros poemas semejantes la idea de una relación de copia entre la obra real y la obra de arte parezca fallar manifiestamente, la opinión de que la obra copia parece confirmarse de modo admirable en una obra como el poema de C. F. Meyer «La fuente romana».

Se eleva el chorro y al caer rebosa
la redondez toda de la marmórea concha,
que cubriéndose de un húmedo velo desborda
en la cuenca de la segunda concha;
la segunda, a su vez demasiado rica,
desparrama su flujo borboteante en la tercera,
y cada una toma y da al mismo tiempo
y fluye y reposa.

Sin embargo, en este poema ni se está reproduciendo poéticamente una fuente verdaderamente existente ni la esencia general de una fuente romana. Y, con todo, la verdad obra en la obra. ¿Qué verdad ocurre en la obra? ¿Y acaso puede ocurrir la verdad y ser por lo tanto histórica? Según se suele decir, la verdad es algo intemporal y supratemporal.

Buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar de verdad en ella el arte que allí reina. La base de cosa ha demostrado ser lo más próximo a la obra. Pero para captar lo que la obra tiene de cosa no bastan los conceptos tradicionales de cosa, pues éstos tampoco consiguen dar con la esencia del carácter de cosa. El concepto predominante de cosa, la cosa como una materia conformada, ni siquiera tiene su origen en la esencia de la cosa, sino en la esencia del utensilio. También hemos comprobado que hace mucho tiempo que el ser-utensilio ocupa un lugar privilegiado en la interpretación de lo ente. Este privilegio, sobre el que nunca se ha reflexionado propiamente, ha sido el que nos ha dado la pista para replantearnos una vez más la pregunta por el carácter de utensilio evitando las interpretaciones tradicionales.

Hemos hecho que fuera una obra la que nos dijera qué es el utensilio. De este modo también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad. Pues bien, si la realidad de la obra sólo se puede determinar por medio de aquello que obra en la obra, ¿qué hay de nuestro propósito de buscar la verdadera obra de arte en su realidad? ¡Vamos por mal camino cuando en un principio creíamos que la realidad de la obra se encontraba en su base de cosa. Ahora nos encontramos ante un sorprendente resultado de nuestras reflexiones, si se puede llamar a esto un resultado. Dos asuntos están claros:



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

Primero: los medios para captar lo que la obra tiene de cosa, esto es, los conceptos reinantes de cosa, no bastan.

Segundo: lo que queríamos captar con ello como realidad más próxima a la obra, la base de cosa, no forma parte de la obra bajo esta modalidad.

En cuanto contemplamos la obra desde esta perspectiva la estamos considerando sin querer como un utensilio al que le concedemos una superestructura en la que se supone se encierra lo artístico. Pero la obra no es un utensilio dotado de un valor estético añadido. La obra no es eso en la misma medida en que la mera cosa no es tampoco un utensilio al que sólo le falta lo que constituye el auténtico carácter de utensilio: la utilidad y la elaboración.

Nuestra manera de preguntar por la cosa se ha venido abajo, porque no estábamos preguntando por la obra, sino en parte por una cosa y en parte por un utensilio. Sólo que fue la estética la que desarrolló esta manera de preguntar y no nosotros. La manera en que ésta contempla de antemano la obra de arte está dominada por la interpretación tradicional de todo ente. Pero lo esencial no es el desmoronamiento de este planteamiento habitual. De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de cosa de la cosa. A este fin, primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobreentendido y se deben apartar los habituales conceptos aparentes. Esta es la razón por la que hemos tenido que dar un rodeo, rodeo que nos devuelve enseguida al camino capaz de llevarnos a una determinación del carácter de cosa de la obra. No hay por qué negar el carácter de cosa de la obra, pero puesto que forma parte del ser-obra de la obra, dicho carácter de cosa habrá de ser pensado a partir del carácter de obra. Si esto es así, el camino hacia la determinación de la realidad de cosa que tiene la obra no conducirá de la cosa a la obra, sino de la obra a la cosa.

La obra de arte abre a su manera el ser de lo ente. Esta apertura, es decir, este descubrimiento, la verdad de lo ente, ocurren en la obra. En la obra de arte se ha puesto a la obra la verdad de lo ente. El arte es ese ponerse a la obra de la verdad. ¿Qué será la verdad misma, para que a veces acontezca como arte? ¿Qué es ese ponerse a la obra?

La obra y la verdad

El origen de la obra de arte es el arte. Pero ¿qué es el arte? El arte es real en la obra de arte. Por eso buscamos primero la realidad de la obra. ¿En qué



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

consiste? Las obras de arte muestran siempre su carácter de cosa aunque sea de manera muy diferente. Hemos fracasado en el intento de captar ese carácter de cosa de la obra con ayuda de los conceptos habituales de cosa, y no sólo porque tales conceptos no capten dicho carácter, sino porque con la pregunta por la base de cosa de la obra obligamos a ésta a adentrarse en un concepto previo que nos bloquea cualquier acceso al ser-obra de la obra. No se podrá determinar nada sobre el carácter de cosa de la obra mientras no se haya mostrado claramente la pura subsistencia de la misma.

Pero ¿acaso la obra puede ser accesible en sí misma? Para que pudiera serlo, sería necesario aislarla de toda relación con aquello diferente a ella misma a fin de dejarla reposar a ella sola en sí misma. ¿Y acaso no es ésta la auténtica intención del artista? Gracias a él la obra debe abandonarse a su pura autosubsistencia. Precisamente en el gran arte, que es del único del que estamos tratando aquí, el artista queda reducido a algo indiferente frente a la obra, casi a un simple puente hacia el surgimiento de la obra que se destruye a sí mismo en la creación.

Pues bien, tenemos que las propias obras se encuentran en las colecciones y exposiciones. Pero ¿están allí como las obras que son en sí mismas o más bien como objetos de la empresa artística? En estos lugares se ponen las obras a disposición del disfrute artístico público y privado. Determinadas instituciones oficiales se encargan de su cuidado y mantenimiento. Los concedores y críticos de arte se ocupan de ellas y las estudian. El comercio del arte provee el mercado. La investigación llevada a cabo por la historia del arte convierte las obras en objeto de una ciencia. En medio de todo este trajín, ¿pueden salir las propias obras a nuestro encuentro?

Las «esculturas de Egina» de la colección de Munich, la Antígona de Sófocles en su mejor edición crítica, han sido arrancadas fuera de su propio espacio esencial en tanto que las obras que son. Por muy elevado que siga siendo su rango y fuerte su poder de impresión, por bien conservadas y bien interpretadas que sigan estando, al desplazarlas a una colección se las ha sacado fuera de su mundo. Por otra parte, incluso cuando intentamos impedir o evitar dichos traslados yendo, por ejemplo, a contemplar el templo de Paestum a su sitio y la catedral de Bamberg en medio de su plaza, el mundo de dichas obras se ha derrumbado.

El derrumbamiento de un mundo o el traslado a otro es algo irremediable, que ya no se puede cambiar. Las obras ya no son lo que fueron. No cabe duda de que siguen siendo ellas las que contemplamos, pero es que ellas mismas son esas que han sido. Como esas que ya han sido, nos hacen frente en el ámbito de la tradición y la conservación. A partir de ese momento ya sólo pueden ser tales objetos. Ciertamente, su manera de hacernos frente es todavía consecuencia de



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

su anterior modo de subsistencia, pero ya no es exactamente eso mismo. Eso, ha huido fuera de ellas. Toda empresa en torno al arte, hasta la más elevada, la que sólo mira por el bien de las obras, no alcanza nunca más allá del ser-objeto de las obras. Ahora bien, el ser-objeto no constituye el ser-obra de las obras.

Pero ¿acaso la obra sigue siendo obra cuando se encuentra fuera de toda relación? ¿Acaso no es propio de la obra encontrarse implicada en alguna relación? Desde luego que sí, pero falta preguntar en qué relación.

¿Cuál es el lugar propio de una obra? El único ámbito de la obra, en tanto que obra, es aquel que se abre gracias a ella misma, porque el ser-obra de la obra se hace presente en dicha apertura y sólo allí. Decíamos que en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad. Al poner como ejemplo el cuadro de Van Gogh intentamos darle nombre a ese acontecimiento. A ese fin se planteó la pregunta sobre qué es la verdad y cómo puede acontecer la verdad.

Ahora vamos a plantear esa misma cuestión de la verdad teniendo en cuenta la obra, pero para familiarizarnos con lo que encierra la cuestión será necesario volver a hacer visible el acontecimiento de la verdad en la obra. A este propósito elegiremos con toda intención una obra que no se inscribe dentro del arte figurativo.

Un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí, se alza en medio de un escarpado valle rocoso. El edificio rodea y encierra la figura del dios y dentro de su oculto asilo deja que ésta se proyecte por todo el recinto sagrado a través del abierto peristilo. Gracias al templo, el dios se presenta en el templo. Esta presencia del dios es en sí misma la extensión y la pérdida de límites del recinto como tal recinto sagrado. Pero el templo y su recinto no se pierden flotando en lo indefinido. Por el contrario, la obra-templo es la que articula y reúne a su alrededor la unidad de todas esas vías y relaciones en las que nacimiento y muerte, desgracia y dicha, victoria y derrota, permanencia y destrucción, conquistan para el ser humano la figura de su destino. La reinante amplitud de estas relaciones abiertas es el mundo de este pueblo histórico; sólo a partir de ella y en ella vuelve a encontrarse a sí mismo para cumplir su destino.

Allí alzado, el templo reposa sobre su base rocosa. Al reposar sobre la roca, la obra extrae de ella la oscuridad encerrada en su soporte informe y no forzado a nada. Allí alzado, el edificio aguanta firmemente la tormenta que se desencadena sobre su techo y así es como hace destacar su violencia. El brillo y la luminosidad de la piedra, aparentemente una gracia del sol, son los que hacen que se torne patente la luz del día, la amplitud del cielo, la oscuridad de la noche. Su seguro alzarse es el que hace visible el invisible espacio del aire. Lo inamovible de la obra



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

contrasta con las olas marinas y es la serenidad de aquélla la que pone en evidencia la furia de éstas. El árbol y la hierba, el águila y el toro, la serpiente y el grillo sólo adquieren de este modo su figura más destacada y aparecen como aquello que son. Esta aparición y surgimiento mismos y en su totalidad, es lo que los griegos llamaron muy tempranamente *Fæsiw*. La fisis ilumina al mismo tiempo aquello sobre y en lo que el ser humano funda su morada. Nosotros lo llamamos tierra. De lo que dice esta palabra hay que eliminar tanto la representación de una masa material sedimentada en capas como la puramente astronómica, que la ve como un planeta. La tierra es aquello en donde el surgimiento vuelve a dar acogida a todo lo que surge como tal. En eso que surge, la tierra se presenta como aquello que acoge.

La obra templo, ahí alzada, abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra, que sólo a partir de ese momento aparece como suelo natal. Los hombres y los animales, las plantas y las cosas, nunca se dan ni se conocen como objetos inmutables para después proporcionarle un marco adecuado a ese templo que un buen día viene a sumarse a todo lo presente. Estaremos más cerca de aquello que es si pensamos todo a la inversa, a condición, claro está, de que estemos preparados previamente para ver cómo se vuelve todo hacia nosotros de otra manera. Porque pensar desde la perspectiva inversa, sólo por hacerlo, no aporta nada.

Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos. Esta visión sólo permanece abierta mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella. Lo mismo le ocurre a la estatua que le consagra al dios el vencedor de la lucha. No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber mejor cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo. Lo mismo se puede decir de la obra hecha con palabras. En la tragedia no se muestra ni se representa nada, sino que en ella se lucha la batalla de los nuevos contra los antiguos dioses. Desde el momento en que la obra de la palabra se introduce en los relatos del pueblo, ya no habla sobre dicha batalla, sino que transforma el relato del pueblo de tal manera que, desde ese momento, cada palabra esencial lucha por sí misma la batalla y decide qué es sagrado o profano, grande o pequeño, atrevido o cobarde, noble o huidizo, señor o esclavo (vid. Heráclito, frag. 53).

Entonces ¿en qué consiste el ser-obra de la obra? Sin apartar nunca nuestra mirada de lo que acabamos de indicar de manera bastante imperfecta, vamos a comenzar por aclarar un poco dos rasgos esenciales de la obra. A tal fin,



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

partiremos de eso tan conocido que sobresale en la superficie del ser-obra, el carácter de cosa, el cual proporciona un punto de apoyo a nuestro proceder habitual respecto a la obra.

Cuando se lleva una obra a una colección o exposición también se suele decir que se instala la obra. Pero este instalar es esencialmente diferente a una instalación en el sentido de la construcción de un edificio, la erección de una estatua o la representación de una tragedia con ocasión de una fiesta. Ese instalar es erigir en el sentido de consagrar y glorificar. Instalar no significa aquí llevar simplemente a un sitio. Consagrar significa sacralizar en el sentido de que, gracias a la erección de la obra, lo sagrado se abre como sagrado y el dios es llamado a ocupar la apertura de su presencia. De la consagración forma parte la glorificación, en tanto que reconocimiento de la dignidad y el esplendor del dios. Dignidad y esplendor no son propiedades junto a las cuales o detrás de las cuales se encuentre además el dios, sino que es en la dignidad y en el esplendor donde se hace presente el dios. En los destellos de ese esplendor brilla, es decir, se aclara, aquello que antes llamamos mundo. Erigir quiere decir abrir la rectitud, en el sentido de esa medida que orienta a lo largo del trayecto y bajo cuya forma lo esencial nos da las directrices. Pero ¿por qué la instalación de la obra es un erigirse que consagra y glorifica? Porque la obra exige tal en su ser-obra. ¿Cómo es que la obra exige semejante instalación? Porque es ella misma instaladora en su ser-obra. ¿Qué instala la obra en tanto que obra? Alzándose en sí misma, la obra abre un mundo y lo mantiene en una reinante permanencia.

Ser-obra significa levantar un mundo. Pero ¿qué es eso del mundo? Ya lo indicamos al hablar del templo. Por el camino que tenemos que seguir aquí, la esencia del mundo sólo se deja insinuar. Es más, esta leve indicación se tendrá que limitar a apartar todo aquello que pudiera confundir la visión de lo esencial.

Un mundo no es una mera agrupación de cosas presentes contables o incontables, conocidas o desconocidas. Un mundo tampoco es un marco únicamente imaginario y supuesto para englobar la suma de las cosas dadas. Un mundo hace mundo y tiene más ser que todo lo aprensible y perceptible que consideramos nuestro hogar. Un mundo no es un objeto que se encuentre frente a nosotros y pueda ser contemplado. Un mundo es lo inobjetivo a lo que estamos sometidos mientras las vías del nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición nos mantengan arrobados en el ser. Donde se toman las decisiones más esenciales de nuestra historia, que nosotros aceptamos o desechamos, que no tenemos en cuenta o que volvemos a replantear, allí, el mundo hace mundo. La piedra carece de mundo. Las plantas y animales tampoco tienen mundo, pero forman parte del velado aflujo de un entorno en el que tienen su lugar. Por el contrario, la campesina tiene un mundo, porque mora en la apertura de lo ente.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Con su fiabilidad, el utensilio le proporciona a este mundo una necesidad y proximidad propias. Desde el momento en que un mundo se abre, todas las cosas reciben su parte de lentitud o de premura, de lejanía o proximidad, de amplitud o estrechez. En el hecho de hacer mundo se agrupa esa espaciosidad a partir de la cual se concede o se niega el favor protector de los dioses. Hasta la fatalidad de la ausencia del dios es una de las maneras en las que el mundo hace mundo.

Desde el momento en que una obra es una obra, le hace sitio a esa espaciosidad. Hacer sitio significa aquí liberar el espacio libre de lo abierto y disponer ese espacio libre en el conjunto de sus rasgos. Este disponer surge a la presencia a partir del citado erigir. La obra, en tanto que obra, levanta un mundo. La obra mantiene abierto lo abierto del mundo. Pero levantar un mundo es sólo uno de los rasgos esenciales del ser-obra de la obra que hay que citar aquí. El rasgo que falta por nombrar intentaremos hacerlo visible de la misma manera, a partir de lo que más sobresale en la superficie de la obra.

Cuando se lleva a cabo una obra a partir de éste o aquel material -piedra, madera, metal, color, lenguaje, sonido-, se dice también que la obra está hecha de tales materiales. Pero así como la obra exige una instalación en el sentido de un erigir consagrador y glorificador, porque el ser-obra de la obra consiste en levantar un mundo, de la misma manera resulta necesaria la elaboración, porque el propio ser-obra de la obra tiene el carácter de la elaboración. La obra, como obra, es en su esencia elaboradora. Pero ¿qué elabora la obra? Sólo lo sabremos si nos fijamos en eso sobresaliente y que comúnmente se llama elaboración de obras.

Levantar un mundo forma parte del ser-obra. ¿Cuál es, desde la perspectiva de esta determinación, la esencia de la obra que normalmente se denomina material? Debido a que se encuentra determinado por la utilidad y el provecho, el utensilio toma a su servicio aquello en lo que él consiste: la materia. A la hora de fabricar un utensilio, por ejemplo, un hacha, se usa y se gasta piedra. La piedra desaparece en la utilidad. El material se considera tanto mejor y más adecuado cuanto menos resistencia opone a sumirse en el ser-utensilio del utensilio. Por el contrario, desde el momento en que levanta un mundo, la obra-templo no permite que desaparezca el material, sino que por el contrario hace que destaque en lo abierto del mundo de la obra: la roca se pone a soportar y a reposar y así es como se torna roca; los metales se ponen a brillar y destellar, los colores a relucir, el sonido a sonar, la palabra a decir. Todo empieza a destacar desde el momento en que la obra se refugia en la masa y peso de la piedra, en la firmeza y flexibilidad de la madera, en la dureza y brillo del metal, en la luminosidad y oscuridad del color, en el timbre del sonido, en el poder nominal de la palabra.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Aquello hacía donde la obra se retira y eso que hace emerger en esa retirada, es lo que llamamos tierra. La tierra es lo que hace emerger y da refugio. La tierra es aquella no forzada, infatigable, sin obligación alguna. Sobre la tierra y en ella, el hombre histórico funda su morada en el mundo. Desde el momento en que la obra levanta un mundo, crea la tierra, esto es, la trae aquí. Debemos tomar la palabra crear en su sentido más estricto como traer aquí. La obra sostiene y lleva a la propia tierra a lo abierto de un mundo. La obra le permite a la tierra ser tierra.

Pero ¿por qué traer aquí la tierra tiene que suponer que la obra se retire dentro de ella? ¿Qué es entonces la tierra, para que acceda al desocultamiento de semejante manera? La piedra pesa y manifiesta su pesadez. Pero al confrontarnos con su peso, la pesadez se vuelve al mismo tiempo impenetrable. Si a pesar de todo partimos la roca para intentar penetrarla, veremos que sus pedazos nunca muestran algo interno y abierto, sino que la piedra se vuelve a refugiarse en el acto en la misma sorda pesadez y masa de sus pedazos. Si intentamos captar la pesadez de otra manera -esto es, depositando la piedra sobre una báscula-, lo único que conseguiremos es introducirla en el mero cálculo de un peso. Esta determinación de la piedra, tal vez muy exacta, no es más que un número, mientras que el peso se nos ha hurtado. El color luce y sólo quiere lucir. Si por medio de sabias mediciones lo descomponemos en un número de vibraciones, habrá desaparecido. Sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar. Asimismo, la tierra hace que se rompa contra sí misma toda posible intromisión. Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora. Por mucho que dicha intromisión pueda adoptar la apariencia del dominio y el progreso, bajo la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza, con todo, tal dominio no es más que una impotencia del querer. La tierra sólo se muestra como ella misma, abierta en su claridad, allí donde la preservan y la guardan como ésa esencialmente indescifrable que huye ante cualquier intento de apertura; dicho de otro modo, la tierra se mantiene constantemente cerrada. Todas las cosas de la tierra, y ella misma en su totalidad, fluyen en una recíproca consonancia. Pero este fluir no es una manera de borrarse. Lo que aquí fluye es la corriente de la delimitación que reposa en sí misma y limita en su presencia a todo lo que se presenta. Así, cada una de las cosas que se cierran en sí mismas se desconocen en la misma medida. La tierra es aquello que se cierra esencialmente en sí mismo. Traer aquí la tierra significa llevarla a lo abierto, en tanto que aquello que se cierra a sí mismo.

Al retirarse ella misma a la tierra, la obra trae aquí la tierra. Pero el cerrarse de la tierra no es uniforme e inmóvil, sino que se despliega en una inagotable cantidad de maneras y formas sencillas. Es verdad que el escultor usa la piedra de la misma manera que el albañil, pero no la desgasta. En cierto modo esto sólo ocurre cuando la obra fracasa. También es verdad que el pintor usa la pintura,



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

pero de tal manera que los colores no sólo no se desgastan, sino que gracias a él empiezan a lucir. También el poeta usa la palabra, pero no del modo que tienen que usarla los que hablan o escriben habitualmente desgastándola, sino de tal manera que gracias a él la palabra se torna verdaderamente palabra y así permanece.

En ningún lugar de la obra está presente algo semejante a un material. Hasta es dudoso si cuando determinamos esencialmente al utensilio, caracterizando como materia aquello de lo que se compone, acertamos con su esencia de utensilio.

Levantar un mundo y traer aquí la tierra son dos rasgos esenciales del ser-obra de la obra. Ambos pertenecen a la unidad del ser-obra. Nosotros buscamos dicha unidad cuando pensamos la subsistencia de la obra e intentamos decir esa cerrada quietud propia del reposar en sí mismo.

Aunque los citados rasgos esenciales tienen su parte de acierto, lo único que hemos logrado ha sido dar a conocer un acontecer de la obra, pero en absoluto su reposo. En efecto, ¿qué es el reposo, sino lo contrario del movimiento? Pero hay que tener en cuenta que no se trata de una manera de ser lo contrario que excluya al movimiento, sino que lo incluye. Sólo lo que se mueve puede alcanzar el reposo. Según sea el movimiento, así será el reposo. Ciertamente que en el movimiento entendido como mero cambio de lugar de un cuerpo el reposo no es más que el caso límite del movimiento, pero si el reposo incluye el movimiento también puede haber un reposo constituido por una interna agrupación de movimiento, es decir, máxima movilidad, siempre que el tipo de movimiento exija semejante reposo. El reposo de la obra que reposa en sí misma es de este tipo. Por eso, nos podremos aproximar a este reposo siempre que consigamos captar en una unidad la movilidad del acontecer en el ser-obra. Preguntaremos: ¿qué relación guarda en la propia obra levantar un mundo y traer aquí la tierra?

El mundo es la abierta apertura de las amplias vías de las decisiones simples y esenciales en el destino de un pueblo histórico. La tierra es la aparición, no obligada, de lo que siempre se cierra a sí mismo y por lo tanto acoge dentro de sí. Mundo y tierra son esencialmente diferentes entre sí y, sin embargo, nunca están separados. El mundo se funda sobre la tierra y la tierra se alza por medio del mundo. Pero la relación entre el mundo y la tierra no va a morir de ningún modo en la vacía unidad de opuestos que no tienen nada que ver entre sí. Reposando sobre la tierra, el mundo aspira a estar por encima de ella. En tanto que eso que se abre, el mundo no tolera nada cerrado, pero por su parte, en tanto que aquella que acoge y refugia, la tierra tiende a englobar al mundo y a introducirlo en su seno.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Este enfrentamiento entre el mundo y la tierra es un combate. Confundimos con demasiada ligereza la esencia del combate asimilándolo a la discordia y la riña y por lo tanto entendiéndolo únicamente como trastorno y destrucción. Sin embargo, en el combate esencial, los elementos en lucha se elevan mutuamente en la autoafirmación de su esencia. La autoafirmación de la esencia no consiste nunca en afirmarse en un estado casual, sino en abandonarse en el oculto estado originario de la procedencia del propio ser. En el combate, cada uno lleva al otro por encima de sí mismo. De este modo, el combate se torna cada vez más combativo, más propiamente eso que verdaderamente es. Cuanto más duramente se supera a sí mismo y por sí, tanto más implacablemente se abandonan los contendientes a la intimidad de un simple pertenecerse a sí mismo. Para aparecer ella misma como tierra en el libre aflujo de su cerrarse a sí misma, la tierra no puede prescindir de lo abierto del mundo. Por su parte, el mundo tampoco puede deshacerse de la tierra sí es que tiene que fundarse sobre algo decidido como reinante amplitud y vía de todo destino esencial.

Desde el momento en que la obra levanta un mundo y trae aquí la tierra, se convierte en la instigadora de ese combate. Pero esto no sucede para que la obra reduzca y apague de inmediato la lucha por medio de un insípido acuerdo, sino para que la lucha siga siendo lucha. Al levantar un mundo y traer aquí la tierra, la obra enciende esa lucha. El ser-obra de la obra consiste en la disputa del combate entre el mundo y la tierra. Es precisamente porque la lucha llega a su punto culminante en la simplicidad de la intimidad por lo que la unidad de la obra ocurre en la disputa del combate. La disputa del combate consiste en agrupar la movilidad de la obra, que se supera constantemente a sí misma. Por eso, es en la intimidad del combate donde tiene su esencia el reposo de la obra que reposa en sí misma.

Sólo podemos llegar a saber qué es lo que obra en la obra a partir de este reposo de la obra. Hasta ahora, decir que era la verdad la que operaba en la obra de arte era una afirmación preconcebida. ¿Hasta qué punto ocurre en el ser-obra de la obra, o mejor dicho ahora, hasta qué punto ocurre en la disputa del combate entre el mundo y la tierra la verdad? ¿Qué es la verdad?

La negligencia con que usamos esta palabra fundamental nos indica lo pequeño e imperfecto que es nuestro conocimiento sobre la esencia de la verdad. Cuando decimos verdad solemos referirnos a esta y aquella verdad, es decir, a algo verdadero. Un conocimiento expresado en una frase puede ser verdadero. Pero no nos limitamos a decir que una frase es verdadera, sino que también lo decimos de una cosa, del oro verdadero por oposición al oro falso. Verdadero significa en este caso lo mismo que auténtico, oro efectivamente real. ¿Qué quiere



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

decir aquí eso de real? Para nosotros es real lo que es de verdad. Es verdadero lo que corresponde a algo real y es real lo que es de verdad. Una vez más, el círculo se ha cerrado.

¿Qué significa 'de verdad'? La verdad es la esencia de lo verdadero. ¿En qué pensamos aquí cuando decimos esencia? Normalmente entendemos por esencia eso común en lo que coincide todo lo verdadero. La esencia se presenta en un concepto de género y generalidad que representa ese uno que vale igualmente para muchos. Pero esta esencia de igual valor (la esencialidad en el sentido de *essentia*) sólo es la esencia inesencial. ¿En qué consiste la esencia esencial de algo? Probablemente reside en lo que lo ente es de verdad. La verdadera esencia de una cosa se determina a partir de su verdadero ser, a partir de la verdad del correspondiente ente. Lo que ocurre es que ahora no estamos buscando la verdad de la esencia, sino la esencia de la verdad. Nos encontramos ante un curioso enredo. ¿Se trata sólo de un asunto curioso, tal vez incluso solamente de la vacía sutileza de un juego de conceptos, o se trata por el contrario de un abismo?

Verdad significa esencia de lo verdadero. Pensamos la verdad recordando la palabra que usaban los griegos. ¿Aléyeia significa el desocultamiento de lo ente. Pero ¿es esto una definición de la esencia de la verdad? ¿No estaremos haciendo pasar una mera transformación en el uso de la palabra -desocultamiento en lugar de verdad- por una caracterización del asunto? En efecto, no deja de ser un simple intercambio de nombres mientras no nos enteremos de qué es lo que ha ocurrido para que haya sido necesario decir la esencia de la verdad con la palabra desocultamiento.

¿Es necesario para ello una renovación de la filosofía griega? En absoluto. Suponiendo que fuera posible semejante imposibilidad, una renovación no nos serviría de nada, porque la historia oculta de la filosofía griega consiste desde sus inicios en que no permanece conforme a la esencia de la verdad ilustrada mediante la palabra *Aléyeia* y por lo tanto su saber y decir sobre la esencia de la verdad tiene que trasladarse cada vez en mayor medida a la explicación de una esencia, derivada, de la verdad. La esencia de la verdad como *Aléyeia* permanece impensada tanto en el pensamiento griego como, sobre todo, en la filosofía posterior. Para el pensar, el desocultamiento es lo más oculto de la existencia griega, pero al mismo tiempo es lo que desde muy temprano determina toda la presencia de lo presente.

Pero ¿por qué no nos conformamos con la esencia de la verdad que nos resulta familiar desde hace siglos? Verdad significa hoy y desde hace tiempo concordancia del conocimiento con la cosa. Sin embargo, para que el conocer y la frase que conforma y enuncia el conocimiento puedan adecuarse a la cosa, para



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

que la propia cosa pueda llegar a ser la que fije previamente el enunciado, dicha cosa debe mostrarse como tal. ¿Y cómo se puede mostrar si no es emergiendo ella misma de su ocultamiento, si no es situándose en lo no oculto? La proposición es verdadera en la medida en que se rige por lo que no está oculto, es decir, por lo verdadero. La verdad de la proposición es y será siempre únicamente esa corrección. Los conceptos críticos de verdad, que desde Descartes parten de la verdad como certeza, son simples transformaciones de la determinación de la verdad como corrección. Ahora bien, esta esencia de la verdad que nos resulta tan habitual y que consiste en la corrección de la representación, surge y desaparece con la verdad como desocultamiento de lo ente.

Cuando aquí y en otros lugares entendemos la verdad como desocultamiento, no nos estamos limitando a refugiarnos en una traducción más literal de una palabra griega. Estamos indagando qué elemento no conocido y no pensado puede subyacer a esa esencia de la verdad, en el sentido de corrección, que nos resulta familiar y por lo tanto está desgastada. En algunos momentos consentimos en confesar que, desde luego, a fin de demostrar y comprender lo correcto (la verdad) de un enunciado, no nos queda otro remedio que apelar a algo que ya es evidente. Este presupuesto es, en efecto, inexcusable. Mientras hablemos y opinemos así, seguiremos entendiendo la verdad únicamente como una corrección que, ciertamente, precisa de un presupuesto que nosotros mismos imponemos sólo Dios sabe cómo y por qué razón.

Pero no es que nosotros presupongamos el desocultamiento de lo ente, sino que éste mismo (el ser) nos instala en una esencia tal que en nuestra representación siempre permanecemos inmersos en el seno del desocultamiento y supeditados a él. No es sólo aquello por lo que se guía un conocimiento lo que de alguna manera debe estar no oculto, sino que todo el ámbito en el que se mueve este «guiarse según algo», así como aquello por lo que la adecuación de la proposición a la cosa se torna evidente, deben tener lugar como totalidad en lo no oculto. Nosotros mismos, con todas nuestras exactas representaciones, no seríamos nada y ni siquiera podríamos presuponer que hay algo manifiesto por lo que nos guiamos, si el desocultamiento de lo ente no nos hubiera expuesto ya en ese claro en el que entra para nosotros todo ente y del que todo ente se retira.

Pero ¿cómo sucede esto? ¿Cómo ocurre la verdad en tanto que desocultamiento? Antes de contestar hay que decir con mayor claridad qué es el desocultamiento mismo.

Las cosas y los seres humanos son, los dones y los sacrificios son, los animales y las plantas son, el utensilio y la obra son. Lo ente está en el ser. Una velada fatalidad suspendida entre lo divino y lo contrario a lo divino recorre el ser.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Gran parte de lo ente escapa al dominio del hombre; sólo se conoce una pequeña parte. Lo conocido es una mera aproximación y la parte dominada ni siquiera es segura. El ente nunca se encuentra en nuestro poder ni tan siquiera en nuestra capacidad de representación, tal como sería fácil imaginar. Parece que si pensamos toda esta totalidad en una unidad, podremos captar todo lo que es, aunque sea de manera bastante burda.

Y sin embargo por encima y más allá de lo ente, aunque no lejos de él, sino ante él, ocurre otra cosa. En medio de lo ente en su totalidad se presenta un lugar abierto. Hay un claro. Pensado desde lo ente, tiene más ser que lo ente. Así pues, este centro abierto no está rodeado de ente, sino que el propio centro, el claro, rodea a todo lo ente como esa nada que apenas conocemos.

Lo ente sólo puede ser como ente cuando está dentro y fuera de lo descubierto por el claro. Este claro es el único que proporciona y asegura al hombre una vía de acceso tanto al ente que no somos nosotros mismos como al ente que somos nosotros mismos. Gracias a este claro lo ente está no oculto en una cierta y cambiante medida. Pero incluso oculto lo ente sólo puede ser en el espacio que le brinda el claro. Todo ente que se topa con nosotros y camina con nosotros mantiene este extraño antagonismo de la presencia, desde el momento en que al mismo tiempo se mantiene siempre retraído en un ocultamiento. El claro en el que se encuentra lo ente es, en sí mismo y al mismo tiempo, encubrimiento. Pero el encubrimiento reina en medio de lo ente de dos maneras.

Lo ente se niega a nosotros hasta ese punto único, y en apariencia mínimo, que nos encontramos particularmente cuando ya no podemos decir de lo ente más que es. El encubrimiento como negación no es sólo ni en primer lugar el límite que se le pone cada vez al conocimiento, sino el inicio del claro de lo descubierto. Pero, al mismo tiempo, dentro de lo descubierto por el claro también hay encubrimiento, aunque desde luego de otro tipo. Lo ente se desliza ante lo ente, de tal manera que el uno oculta con su velo al otro, que éste oscurece a aquél, que lo poco tapa a lo mucho, que lo singular niega el todo. Aquí, el encubrir no es un simple negar: lo ente aparece, pero se muestra como algo diferente de lo que es.

Este encubrir es un modo de disimular. Si lo ente no disimulara a lo ente no podríamos errar ni equivocarnos en lo relativo a él, no podríamos desorientarnos y perdernos y, por consiguiente, nunca nos equivocaríamos de medida. El hecho de que lo ente pueda engañarnos como apariencia es la condición para que nosotros podamos equivocarnos y no a la inversa.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

El encubrimiento puede ser una negación o una mera disimulación. Nunca tenemos la certeza directa de que sea lo uno o lo otro. El encubrimiento se encubre y disimula a sí mismo. Esto quiere decir que el lugar abierto en medio de lo ente, el claro, no es nunca un escenario rígido con el telón siempre levantado en el que se escenifique el juego de lo ente. Antes bien, el claro sólo acontece como ese doble encubrimiento. El desocultamiento de lo ente no es nunca un estado simplemente dado, sino un acontecimiento. El desocultamiento (la verdad) no es ni una propiedad de las cosas en el sentido de lo ente ni una propiedad de las proposiciones.

En el ámbito más próximo de lo ente nos creemos en casa. Lo ente es familiar, seguro, inspira confianza. Pero sin embargo hay un constante encubrimiento que recorre el claro bajo la doble forma de la negación y el disimulo. Lo seguro en el fondo no es seguro, sino algo completamente inseguro. La esencia de la verdad, esto es, la esencia del desocultamiento está completamente dominada por una abstención. Ahora bien, esta abstención no es un defecto ni un fallo, como si la verdad fuera un vano desocultamiento que se hubiera desprendido de todo lo oculto. Si pudiera ser eso, la verdad dejaría de ser ella misma. A la esencia de la verdad en tanto que esencia del desocultamiento le pertenece necesariamente esta abstención según el modo de un doble encubrimiento. La verdad es en su esencia no-verdad. Decimos esto así para mostrar de un modo tajante, y tal vez algo chocante, que la abstención bajo el modo del encubrimiento forma parte del desocultamiento como claro. Por el contrario, el enunciado que reza: la esencia de la verdad es la no-verdad, no quiere decir que la verdad sea en el fondo falsedad. Asimismo, tampoco quiere decir que la verdad nunca sea ella misma, sino que, en una representación dialéctica, siempre es también su contrario.

La verdad se presenta como ella misma en la medida en que la abstención encubridora es la que, como negación, le atribuye a todo claro su origen permanente, pero como disimulo, le atribuye a todo claro el incesante rigor de la equivocación. Con la abstención encubridora se pretende nombrar a esa contrariedad que se encuentra en la esencia de la verdad y que, dentro de ella, reside entre el claro y el encubrimiento. Se trata del enfrentamiento de la lucha originaria. La esencia de la verdad es, en sí misma, el combate primigenio en el que se disputa ese centro abierto en el que se adentra lo ente y del que vuelve a salir para refugiarse dentro de sí mismo.

Ese espacio abierto acontece en medio de lo ente. Muestra un rasgo esencial que ya nombramos. A lo abierto le pertenece un mundo y la tierra. Pero el mundo no es simplemente ese espacio abierto que corresponde al claro, ni la tierra es eso cerrado que corresponde al encubrimiento. Antes bien, el mundo es el claro de las vías de las directrices esenciales a las que se ajusta todo decidir. Pero cada



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

decisión se funda sobre un elemento no dominado, oculto, desorientador, pues de lo contrario no sería nunca tal decisión. La tierra no es simplemente lo cerrado, sino aquello que se abre como elemento que se cierra a sí mismo. Mundo y tierra son en sí mismos, según su esencia, combatientes y combativos. Sólo como tales entran en la lucha del claro y el encubrimiento.

La tierra sólo se alza a través del mundo, el mundo sólo se funda sobre la tierra, en la medida en que la verdad acontece como lucha primigenia entre el claro y el encubrimiento. Pero ¿cómo acontece la verdad? Nuestra respuesta es que acontece en unos pocos modos esenciales. Uno de estos modos es el ser-obra de la obra. Levantar un mundo y traer aquí la tierra supone la disputa de ese combate -que es la obra- en el que se lucha para conquistar el desocultamiento de lo ente en su totalidad, esto es, la verdad.

En ese alzarse ahí del templo acontece la verdad. Esto no quiere decir que el templo presente y reproduzca algo de manera exacta, sino que lo ente en su totalidad es llevado al desocultamiento y mantenido en él. El sentido originario de mantener es guardar. En la pintura de Van Gogh acontece la verdad. Esto no quiere decir que en ella se haya reproducido algo dado de manera exacta, sino que en el proceso de manifestación del ser-utilidad del utensilio llamado bota, lo ente en su totalidad, el mundo y la tierra en su juego recíproco, alcanzan el desocultamiento.

En la obra la que obra es la verdad, es decir, no sólo algo verdadero. El cuadro que muestra el par de botas labriegas, el poema que dice la fuente romana, no sólo revelan qué es ese ente aislado en cuanto tal -suponiendo que revelen algo-, sino que dejan acontecer al desocultamiento en cuanto tal en relación con lo ente en su totalidad. Cuanto más sencilla y esencialmente aparezca sola en su esencia la pareja de botas y cuanto menos adornada y más pura aparezca sola en su esencia la fuente, tanto más inmediata y fácilmente alcanzará con ellas más ser todo lo ente. Así es como se descubre el ser que se encubre a sí mismo. La luz así configurada dispone la brillante aparición del ser en la obra. La brillante aparición dispuesta en la obra es lo bello. La belleza es uno de los modos de presentarse la verdad como desocultamiento.

Ahora ya hemos captado con mayor claridad la esencia de la verdad a algunos respectos. Si esto es así, debería estar más claro qué es lo que obra en la obra, pero ocurre que el ser-obra de la obra visible en estos momentos todavía no nos dice nada sobre la realidad más próxima e imperiosa de la obra, sobre el carácter de cosa de la obra. Casi parece como si con la intención exclusiva de captar de la manera más pura posible la subsistencia de la obra hubiéramos olvidado por



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

completo el hecho de que una obra es siempre una obra, es decir, algo efectuado. Si hay algo que distingue a la obra en cuanto obra es, desde luego, el hecho de que la obra ha sido creada. Desde el momento en que la obra es creada y el crear precisa de un medio a partir del cual y en el cual éste crea, también el carácter de cosa entra a formar parte de la obra. Esto es indiscutible, pero todavía sigue abierta la pregunta de cómo entra a formar parte de la obra el hecho de ser algo creado, su ser-creación. Esto sólo puede aclararse analizando dos cuestiones:

1. ¿Qué quiere decir aquí ser-creación y crear a diferencia de fabricar y ser algo fabricado?

2. ¿Cuál es la esencia más íntima de la propia obra, aquella única esencia a partir de la cual es posible sopesar hasta qué punto el ser-creación le pertenece y en qué medida es lo que determina el ser-obra de la obra?

Aquí, crear siempre se ha pensado en relación con la obra. El acontecimiento de la verdad forma parte de la esencia de la obra. La esencia del crear la determinamos por adelantado a partir de su relación con la esencia de la verdad como desocultamiento de lo ente. La pertenencia del ser-creación a la obra sólo puede salir a la luz aclarando la esencia de la verdad de modo aún más originario. Vuelve a replantearse la pregunta por la verdad y su esencia. Tenemos que replantear esa pregunta si queremos que la frase que dice que es la verdad la que obra en la obra no sea una mera afirmación gratuita.

En realidad es sólo ahora cuando debemos plantearla de manera más esencial: ¿en qué medida se encuentra en la esencia de la verdad una tendencia hacia algo como la obra? ¿Qué esencia tiene la verdad para que pueda ponerse a la obra o incluso, bajo determinadas condiciones, tenga que ponerse a la obra a fin de ser como verdad? Pues bien, este ponerse a la obra de la verdad lo determinamos como la esencia del arte, de modo que nuestra última pregunta reza así:

¿Qué tiene que ser la verdad, para que pueda acontecer o incluso tenga que acontecer como arte? ¿En qué medida hay arte?

La verdad y el arte

El origen de la obra de arte y del artista es el arte. El origen es la procedencia de la esencia, en donde surge a la presencia el ser de un ente. ¿Qué es el arte? Buscamos su esencia en la obra efectivamente real. La realidad de la obra ha sido determinada a partir de aquello que obra en la obra, a partir del acontecimiento de



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

la verdad. Pensamos este acontecimiento como la disputa del combate entre el mundo y la tierra. En la dinámica de esta lucha está presente el reposo. Aquí es donde se funda el reposo de la obra en sí misma.

En la obra el acontecimiento de la verdad. Pero lo que obra en la obra está, por lo tanto, en la obra. Por consiguiente, aquí ya se presupone la obra efectivamente real como soporte del acontecimiento. De inmediato resurge ante nosotros la pregunta por aquel carácter de cosa de la obra dada. Y así, hay algo que por fin queda claro: por mucho y muy insistentemente que nos preguntemos por la subsistencia de la obra, nunca daremos plenamente con su realidad efectiva mientras no nos decidamos a tomar la obra como algo efectuado. Lo más normal es tomarla así, porque en la palabra obra resuena ya el término 'efectuado'. El carácter de obra de la obra reside en el hecho de haber sido creada por un artista. Puede parecer extraño que hayamos esperado hasta ahora para dar esta definición de la obra, que además de aclarar todo es la más lógica.

Pero, manifiestamente, el ser-creación de la obra sólo se puede entender desde el proceso del crear. Y así, por la fuerza de las cosas, nos vemos obligados a introducirnos en la actividad del artista para dar con el origen de la obra de arte. El intento de determinar el ser-obra de la obra única y exclusivamente a partir de ella misma, ha demostrado ser irrealizable.

Aunque ahora dejemos a un lado la obra e indaguemos en la esencia del crear, no por ello debemos olvidar lo que dijimos anteriormente sobre el cuadro de las botas labriegas o el templo griego.

Pensamos el crear como un producir o traer delante. Pero también la fabricación de un utensilio es una producción, una manera de traer algo delante. Es verdad -¡curiosa paradoja del lenguaje!- que el trabajo artesano no crea obras ni siquiera cuando distinguimos entre el producto verdaderamente artesano y el objeto de fábrica. Pero entonces ¿en qué se diferencia el traer delante que es creación del traer delante que es fabricación? Resulta tan fácil distinguir con palabras entre la creación de obras y la fabricación de utensilios, como difícil seguir ambas maneras de traer algo delante en sus respectivos rasgos esenciales. En apariencia, la actividad del alfarero y el escultor, la del ebanista y el pintor siguen un comportamiento idéntico. La creación de obras exige de por sí el quehacer artesano. Lo que más estiman los grandes artistas es la capacidad artesanal. Son los primeros que exigen su cuidado a partir de una total maestría. Ellos, más que nadie, son los que se esfuerzan por formarse cada día más a fondo en el oficio. Ya se ha dicho repetidas veces que los griegos, que algo entendían de obras de arte, usaban la misma palabra, *txnh*, para designar un oficio artesano y el arte y que nombraban al artesano y al artista con el mismo nombre, *tjxnÚthw*.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Por eso, parece aconsejable determinar la esencia del crear desde su lado artesanal. Pero la mención al uso que hacían los griegos de estas palabras, un uso que pone de manifiesto su experiencia del asunto, nos debe haber dejado meditados. Por habitual y esclarecedora que pueda ser la alusión a la forma en que los griegos designaban habitualmente los oficios artesanos y el arte utilizando la misma palabra, *techné*, no deja de ser superficial y hasta errada, porque *techné* no significa ni oficio manual ni arte y mucho menos lo técnico en sentido actual, puesto que no significa nunca ningún tipo de realización práctica.

La palabra *techné* nombra más bien un modo de saber. Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente como tal. Según el pensamiento griego, la esencia del saber reside en la *epistémé*, es decir, en el descubrimiento de lo ente. Ella es la que sostiene y guía toda relación con lo ente. Así pues, como saber experimentado de los griegos, la *techné* es una manera de traer delante lo ente, en la medida en que saca a lo presente como tal fuera del ocultamiento y lo conduce dentro del descubrimiento de su aspecto; *techné* nunca significa la actividad de un hacer.

El artista no es precisamente un *technitês* porque también sea un artesano, sino porque tanto el hecho de producir o traer aquí obras como el de producir o traer aquí utensilios acontece en ese traer algo delante que, de antemano, hace que llegue lo ente a su presencia a partir de su aspecto. Pero todo esto ocurre en medio de lo ente, que sale a la luz y se genera espontáneamente en medio de la *epistémé*. El hecho de llamar *techné* al arte no es ninguna prueba a favor de que el quehacer del artista sea comprendido a partir del trabajo manual. Lo que dentro de la creación de obras tiene aspecto de fabricación artesana tiene otra naturaleza. Este quehacer está completamente determinado por la esencia del crear y siempre se inscribe en ella.

Pero entonces, ¿qué hilo conductor podremos seguir para pensar la esencia del crear si no es el del oficio manual? ¿Cómo pensarla si no es contemplando aquello que hay que crear, la obra? A pesar de que la obra sólo se torna efectivamente real en el proceso de creación y por lo mismo depende de dicho proceso en su realidad efectiva, la esencia del crear está determinada por la esencia de la obra. Aunque el ser-creación de la obra tenga una relación con el crear, tanto el ser-creación como el crear deben determinarse a partir del ser-obra de la obra. Ahora ya no nos asombraremos por haber tratado primero durante tanto tiempo únicamente de la obra sin detenernos a analizar el ser-creación hasta el último momento. Si el ser-creación forma parte de la obra de manera tan esencial como resuena en la propia palabra obra, tendremos que procurar



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

comprender más esencialmente lo que se ha podido determinar hasta ahora como ser-obra de la obra.

Teniendo en cuenta la delimitación recién alcanzada de la esencia de la obra, según la cual en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad, podemos caracterizar el crear como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido. El llegar a ser obra de la obra es una manera de devenir y acontecer de la verdad. En la esencia de la verdad reside todo. Pero ¿qué es la verdad para tener que acontecer en algo creado? ¿Hasta qué punto tiene la verdad una tendencia hacia la obra en el fondo de su esencia? ¿Se puede comprender esto a partir de la esencia de la verdad tal como ha sido aclarada hasta ahora?

La verdad es no-verdad, en la medida en que le pertenece el ámbito de procedencia de lo aún-no(des-)desocultado en el sentido del encubrimiento. En el des-ocultamiento como verdad está presente al mismo tiempo el otro «des» de una segunda negación o restricción. La verdad se presenta como tal en la oposición del claro y el doble encubrimiento. La verdad es el combate primigenio en el que se disputa, en cada caso de una manera, ese espacio abierto en el que se adentra y desde el que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente. Sea cual sea el cuándo y el cómo se desencadena y ocurre este combate, lo cierto es que gracias a él ambos contendientes, el claro y el encubrimiento, se distinguen y separan.

Así es como se disputa el espacio abierto donde tiene lugar la lucha. La apertura de este espacio abierto, esto es, la verdad, sólo puede ser lo que es, concretamente esta apertura, si ella misma se establece y mientras se mantenga instalada en su espacio abierto. Es por eso por lo que en dicho espacio abierto debe haber siempre y en cada caso un ente en el que la apertura gane su firmeza y estabilidad. Desde el momento en que la apertura ocupa el espacio abierto, lo mantiene abierto y dispuesto. Disponer y ocupar se han pensado siempre aquí a partir del sentido griego de la $\gamma\acute{\iota}\sigma\omega$, que significa poner en lo no oculto.

Cuando alude a ese establecerse de la apertura en el espacio abierto, el pensar toca una región que no podemos detenernos a explicar todavía. Diremos simplemente que si la esencia del des-ocultamiento de lo ente pertenece de alguna manera al propio ser (vid. «Ser y Tiempo», párrafo 44), es éste, a partir de su esencia, el que permite que se produzca el espacio de juego de la apertura (el claro del aquí) y lo lleva como tal a todo lugar en el que un ente sale a la luz a su manera.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

La verdad acontece de un único modo: estableciéndose en ese combate y espacio de juego que se abren gracias a ella misma. En efecto, puesto que la verdad es la oposición alterna del claro y el encubrimiento, le pertenece aquello que aquí hemos dado en llamar su establecimiento. Pero la verdad no está ya presente de antemano en algún lugar de las estrellas para venir después a instalarse en algún lugar de lo ente. Esto es imposible, aunque sólo sea porque es la apertura de lo ente la primera que concede la posibilidad de que aparezca ese lugar cualquiera, ese lugar lleno de presencia. El claro de la apertura y el establecimiento en el espacio abierto son inseparables, se pertenecen mutuamente. Son la misma y única esencia del acontecimiento de la verdad. Tal acontecimiento es histórico de muchas maneras.

Una de las maneras esenciales en que la verdad se establece en ese ente abierto gracias a ella, es su ponerse a la obra. Otra manera de presentarse la verdad es la acción que funda un Estado. Otra forma en la que la verdad sale a la luz es la proximidad de aquello que ya no es absolutamente un ente, sino lo más ente de lo ente. Otro modo de fundarse la verdad es el sacrificio esencial. Finalmente, otra de las maneras de llegar a ser de la verdad es el cuestionar del pensador, que nombra el pensar del ser como tal en su cuestionabilidad, o lo que es lo mismo, como digno de ser cuestionado. Frente a esto, la ciencia no es ningún tipo de acontecimiento originario de la verdad, sino siempre la construcción de un ámbito de la verdad, ya abierto, por medio de la fundamentación y la aprehensión de aquello que se muestra exacto dentro de su círculo de un modo posible y necesario. Cuando y en la medida en que una ciencia va más allá de lo exacto para alcanzar una verdad, esto es, un desvelamiento esencial de lo ente en cuanto tal, dicha ciencia es filosofía.

Como forma parte de la esencia de la verdad tener que establecerse en lo ente a fin de poder llegar a ser verdad, por eso, en la esencia de la verdad reside una tendencia hacia la obra que le ofrece a la verdad la extraordinaria posibilidad de ser ella misma en medio de lo ente.

El establecimiento de la verdad en la obra es un modo de traer delante eso ente que antes no era todavía y después no volverá a ser nunca. Este traer delante sitúa a eso ente en lo abierto de manera tal que aquello que tiene que ser traído delante sea precisamente lo que aclare la apertura de eso abierto en lo que aparece. Allí donde dicho traer delante trae expresamente la apertura de lo ente, es decir, la verdad, lo traído delante será una obra. Semejante modo de traer delante es el crear. En tanto que un modo de traer, es más bien un recibir y tomar dentro de la relación con el desocultamiento. Si esto es así, ¿en qué consiste el ser-creación? Lo aclararemos a través de dos determinaciones esenciales.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

La verdad se establece en la obra. La verdad sólo se presenta como el combate entre el claro y el encubrimiento en la oposición alternante entre mundo y tierra. La verdad, en tanto que dicho combate entre mundo y tierra, quiere establecerse en la obra. El combate no debe ser apagado ni concluido en un ente traído delante propiamente para este fin, sino que debe abrirse a partir de este ente. Siendo esto así, dicho ente debe albergar en su seno los rasgos esenciales del combate. En el combate se conquista la unidad de mundo y tierra. Al abrirse, un mundo le ofrece a una humanidad histórica la decisión sobre victoria y derrota, bendición y maldición, señorío y esclavitud. El mundo en eclosión trae a primer plano lo aún no decidido, lo que aún carece de medida y, de este modo, abre la oculta necesidad de medida y decisión.

Pero desde el momento en que un mundo se abre, la tierra comienza a alzarse. Se muestra como aquella que todo lo soporta, como aquella que se esconde en su ley y se cierra constantemente a sí misma. El mundo exige su decisión y su medida y hace que lo ente alcance el espacio abierto de sus vías. Mientras soporta y se alza la tierra aspira a mantenerse cerrada confiándole todo a su ley. El combate no es un rasgo en el sentido de una desgarradura, de una mera grieta que se rasga, sino que es la intimidad de la mutua pertenencia de los contendientes. Este rasgo separa a los contrincantes llevándolos hacia el origen de su unidad a partir del fundamento común. Es el rasgo o plano fundamental. Es el rasgo o perfil que dibuja los trazos fundamentales de la eclosión del claro de lo ente. Este rasgo no rasga o separa en dos a los contrincantes, sino que lleva la contraposición de medida y límite a un rasgo o contorno único.

La verdad como combate sólo se establece en un ente que hay que traer delante de tal manera que la lucha se abra en ese ente, esto es, que el propio ente sea conducido al rasgo. El rasgo bosqueja en una unidad todos los rasgos: el perfil y el plano fundamental, el corte y el contorno. La verdad se establece en lo ente, pero de un modo tal, que es el propio ente el que ocupa el espacio abierto de la verdad. Ahora bien, esta ocupación sólo puede ocurrir de tal manera que aquello que ha de ser traído delante, el rasgo, se confíe a eso que se cierra a sí mismo y se alza en lo abierto. El rasgo debe retirarse de nuevo a la persistente pesadez de la piedra, la callada dureza de la madera, el oscuro brillo de los colores. Sólo en la medida en que la tierra vuelve a albergar dentro de sí al rasgo, es traído éste a lo abierto, es situado, es decir, puesto, en aquello que se alza en lo abierto en tanto que aquello que se cierra a sí mismo y resguarda.

El combate llevado al rasgo, restituido de esta manera a la tierra y, con ello, fijado en ella, es la figura. El ser-creación de la obra significa la fijación de la verdad en la figura. Ella es el entramado por el que se ordena el rasgo. El rasgo así entramado es la disposición del aparecer de la verdad. Lo que aquí recibe el



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

nombre de figura debe ser pensado siempre a partir de aquel situar y aquella composición, bajo cuya forma se presenta la obra en la medida en que se erige y se trae aquí a sí misma.

En la creación de la obra, debe restituirse a la tierra el combate como rasgo y la propia tierra debe ser traída a la presencia y ser usada como aquella que se cierra a sí misma. Este uso no desgasta ni malgasta la tierra como un material, sino que, por el contrario, es el que la libera para ella misma. Este uso de la tierra es un obrar con ella que parece una utilización artesanal del material. De ahí la apariencia de que la creación de obras es también una actividad artesana, cosa que no es jamás. Pero la fijación de la verdad en su figura sigue teniendo siempre algo de uso de la tierra. Por el contrario, la fabricación de utensilios no es nunca inmediatamente la realización del acontecimiento de la verdad. Que un utensilio esté terminado significa que está conformado un material como algo preparado para el uso. Que el utensilio esté terminado significa que es abandonado a su utilidad pasando por encima de sí mismo.

No ocurre lo mismo con el ser-creación de la obra. Esta afirmación quedará muy clara a través de la segunda característica que ahora señalaremos.

Que el utensilio esté terminado y la obra haya sido creada coinciden en el hecho de que en ambos casos algo ha sido traído delante o producido. Pero en la obra, que la obra haya sido creada, esto es, su ser-creación, se distingue frente a cualquier otra manera de traer delante o producir por ser algo creado dentro de lo creado. Pero ¿no se aplica también esto a cualquier elemento traído delante y que ha llegado a ser de algún modo? Sin duda, todo elemento traído delante está dotado de ese haber sido traído delante, si es que se le ha dotado de alguna manera. Pero en la obra, el ser-creación ha sido creado expresamente dentro de lo creado, de tal manera, que lo traído delante de este modo se alza y destaca de una forma particular a partir de él. Si esto es así, también podremos llegar a conocer expresamente el ser-creación en la obra misma.

Que el ser-creación sobresalga respecto a la obra no significa que deba advertirse que la obra ha sido hecha por un gran artista. Lo creado no tiene que servir para dar testimonio de la capacidad de un maestro y lograr su público reconocimiento. No es el N.N. fecit lo que se debe dar a conocer, sino que el simple «factum est» de la obra debe ser mantenido en lo abierto. Lo que se debe dar a conocer es que aquí ha acontecido el desocultamiento de lo ente y que en su calidad de eso acontecido sigue aconteciendo por primera vez; que dicha obra es en lugar, más bien, de no ser. El impulso que emerge de la obra haciéndola destacar como tal obra y lo incesante de ese imperceptible destacar, es lo que constituye la perdurabilidad del reposar en sí misma de la obra. Es precisamente



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

donde el artista y el proceso y circunstancias de surgimiento de la obra no llegan a ser conocidos, donde sobresale del modo más puro ese impulso que hace destacar a la obra, este «que es» de su ser-creación.

Es verdad «que» el hecho de haber sido fabricado es algo que también forma parte de todo utensilio disponible y en uso. Pero en lugar de aparecer en el utensilio, este «que» desaparece en la utilidad. Cuanto más manejable resulta un utensilio tanto menos llama la atención, como le ocurre por ejemplo al martillo, y tanto más exclusivamente se mantiene dicho utensilio en el ámbito de su ser-utensilio. En realidad, podemos observar que todo lo dado es, pero se trata de una simple observación superficial que inmediatamente se olvida como ocurre con todo lo que es habitual. ¿Y qué más habitual que esto: que lo ente es? Por el contrario, en la obra lo extraordinario es precisamente que sea como tal. Ese acontecimiento que consiste en que la obra haya sido creada no se limita a seguir vibrando en la obra, sino que es el mismo acontecimiento de que la obra sea como tal obra el que proyecta a ésta ante sí misma y la mantiene proyectada en torno a sí. Cuanto más esencialmente se abre la obra, tanto más sale a la luz la singularidad de que la obra sea en lugar, más bien, de no ser. Cuanto más esencialmente sale a lo abierto este impulso que emerge de la obra haciéndola destacar, tanto más extraña y aislada se torna la obra.

En el traer delante de la obra reside ese ofrecimiento que consiste en «que sea».

La pregunta por el ser-creación de la obra debería aproximarnos al carácter de obra de la obra y con ello a su realidad efectiva. El ser-creación se ha desvelado como esa fijación del combate en la figura por medio del rasgo. Por otra parte, el propio ser-creación ha sido expresamente creado dentro de la obra y se encuentra en

lo abierto como el callado impulso -que hace destacar a la obra- del «que». Pero la realidad efectiva de la obra tampoco se agota en el hecho de haber sido creada. Por el contrario, la contemplación de la esencia de su ser-creación nos capacita para consumir ese paso al que tendía todo lo dicho hasta ahora.

Cuanto más solitaria se mantiene la obra dentro de sí, fijada en la figura, cuanto más puramente parece cortar todos los vínculos con los hombres, tanto más fácilmente sale a lo abierto ese impulso -que hace destacar a la obra- de que dicha obra sea, tanto más esencialmente emerge lo inseguro y desaparece lo que hasta ahora parecía seguro. Pero este proceso no entraña ninguna violencia, porque cuanto más puramente se queda retirada la obra dentro de la apertura de lo ente abierta por ella misma, tanto más fácilmente nos adentra a nosotros en esa apertura y, por consiguiente, nos empuja al mismo tiempo fuera de lo habitual.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

Seguir estos desplazamientos significa transformar las relaciones habituales con el mundo y la tierra y a partir de ese momento contener el hacer y apreciar, el conocer y contemplar corrientes a fin de demorarnos en la verdad que acontece en la obra. Detenerse en esta demora es lo que permite que lo creado sea la obra que es. Dejar que la obra sea una obra, es lo que denominamos el cuidado por la obra. Es sólo por mor de ese cuidado por lo que la obra se da en su ser-creación como aquello efectivamente real, o, tal como podemos decir mejor ahora, como aquello que está presente con carácter de obra.

En la misma medida en que una obra no puede ser sin haber sido creada, pues tiene una necesidad esencial de creadores, tampoco lo creado mismo puede seguir siendo sin sus cuidadores.

Pero cuando una obra no encuentra cuidadores o no los encuentra inmediatamente tales que correspondan a la verdad que acontece en la obra, esto no significa en absoluto que la obra pueda ser también obra sin los cuidadores. En efecto, si realmente es una obra, siempre guarda relación con los cuidadores, incluso o precisamente cuando sólo espera por dichos cuidadores para solicitar y aguardar la entrada de estos mismos en su verdad. El propio olvido en que puede caer la obra no se puede decir que no sea nada; es todavía un modo de cuidar. Se alimenta de la obra. Cuidar la obra significa mantenerse en el interior de la apertura de lo ente acaecida en la obra. Ahora bien, ese mantener en el interior del cuidado es un saber. Efectivamente, saber no consiste sólo en un mero conocer o representarse algo. El que sabe verdaderamente lo ente, sabe lo que quiere en medio de lo ente.

El querer aquí citado, que ni aplica un saber ni lo decide previamente, ha sido pensado a partir de la experiencia fundamental del pensar en «Ser y Tiempo». El saber que permanece un querer y el querer que permanece un saber, es el sumirse extático del hombre existente en el desocultamiento del ser. La resolución pensada en «Ser y Tiempo» no es la acción deliberada de un sujeto, sino la liberación del Dasein fuera de su aprisionamiento en lo ente para llevarlo a la apertura del ser. Pero en la existencia el ser humano no sale de un interior hacia un exterior, sino que la esencia de la existencia consiste en estar dentro estando fuera, acontecimiento que ocurre en la escisión esencial del claro de lo ente. Ni en el caso del crear anteriormente citado ni en el del querer del que hablamos ahora, pensamos en la actividad y en la acción de un sujeto que se plantea a sí mismo como meta y aspira a ella.

Querer es la lúcida resolución de un ir más allá de sí mismo en la existencia que se expone a la apertura de lo ente que aparece en la obra. Así es como se



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

encamina lo que está dentro hacia la ley. El cuidado por la obra es, como saber, el lúcido internarse en lo inseguro de la verdad que acontece en la obra.

Este saber, que como querer habita familiarmente en la verdad de la obra y sólo de este modo sigue siendo un saber, no saca a la obra fuera de su subsistencia, no la arrastra al círculo de la mera vivencia ni la rebaja al papel de una mera provocadora de vivencias. El cuidado por la obra no aísla a los hombres en sus vivencias, sino que los adentra en la pertenencia a la verdad que acontece en la obra y, de este modo, funda el ser para los otros y con los otros como exposición histórica del ser-ahí a partir de su relación con el desocultamiento. Finalmente, el conocer al modo del cuidado está lejos de ese conocimiento guiado exclusivamente por el mero gusto por lo formal de la obra, sus cualidades y encantos en sí. Saber en tanto que haber-visto es estar decidido; es estar dentro en el combate dispuesto por la obra en el rasgo.

La única que crea y muestra previamente cuál es la correcta manera de cuidar la obra es la propia obra. El cuidado ocurre en diferentes grados del saber, cada uno de los cuales tiene diferente alcance, consistencia y claridad. Cuando se ofrecen las obras a un mero deleite artístico no por eso se demuestra que estén cuidadas como obras.

En cuanto el impulso que hace destacar a la obra, dirigido hacia lo inseguro, queda atrapado en lo corriente y ya conocido, se puede decir que ha comenzado la empresa artística en torno a las obras. Ni la más cuidadosa transmisión de obras, ni los ensayos científicos para recuperarlas, consiguen alcanzar ya nunca el propio ser-obra de la obra, sino un simple recuerdo del mismo. Pero también este recuerdo puede ofrecerle todavía a la obra un lugar desde el que puede seguir contribuyendo a configurar la historia. Por el contrario, la realidad efectiva más propia de la obra sólo es fecunda allí donde la obra es cuidada en la verdad que acontece gracias a ella.

La realidad efectiva de la obra se determina en sus rasgos esenciales a partir de la esencia del ser-obra. Ahora podemos retomar de nuevo la pregunta que introdujo estas cuestiones: ¿qué ocurre con ese carácter de cosa de la obra, que debe ser garantía de su inmediata realidad efectiva? Ocurre que ya no nos planteamos la pregunta por el carácter de cosa de la obra, pues, mientras sigamos planteándola, estaremos tomando inmediata y definitivamente por adelantado la obra como un objeto dado. De esta manera nunca preguntaremos a partir de la obra, sino a partir de nosotros mismos. A partir de nosotros, que no le dejamos a la obra ser una obra, sino que tendemos a representárnosla como un objeto que debe provocar en nosotros determinados estados.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Sin embargo, en el sentido de los conceptos habituales de cosa, lo que verdaderamente presenta carácter de cosa en la obra tomada como objeto, es – entendido desde la obra- el carácter terrestre de la misma. La tierra se alza en la obra porque la obra como tal se presenta allí, donde obra la verdad, y porque la verdad sólo se presenta estableciéndose en un ente. Pues bien, es en la tierra, como aquella que se cierra esencialmente a sí misma, en donde la apertura del espacio abierto encuentra su mayor resistencia y, por lo mismo, el lugar de su estancia constante en la que debe fijarse la figura.

Siendo esto así, ¿estaba de más intentar resolver la pregunta por el carácter de cosa de la cosa? En absoluto. Es verdad que el carácter de obra no puede determinarse a partir del carácter de cosa, pero a partir del saber sobre el carácter de obra de la obra puede introducirse por buen camino la pregunta por el carácter de cosa de la cosa. Esto no es poco si recordamos cómo desde la Antigüedad el habitual modo de pensar ha atropellado el carácter de cosa de la cosa y le ha dado la supremacía a una interpretación de lo ente en su totalidad que es incapaz de comprender la esencia del utensilio y de la obra y que además nos ha cegado para la visión de la esencia originaria de la verdad.

Para la determinación de la coseidad de la cosa no basta tener en cuenta el soporte de las propiedades ni la multiplicidad de los datos sensibles en su unidad, así como tampoco el entramado materia-forma que se representa para sí y se deriva del carácter de utensilio. Esa mirada que puede darle peso y medida a la interpretación del carácter de cosa de las cosas debe adentrarse en la pertenencia de las cosas a la tierra. Pero la esencia de la tierra, como aquella que no está obligada a nada, es soporte de todo y se cierra a sí misma, sólo se desvela cuando se alza en un mundo dentro de la oposición recíproca de ambos. Este combate queda fijado en la figura de la obra y se manifiesta gracias a ella. Lo que es válido para el utensilio -que sólo comprendamos propiamente el carácter de utensilio del utensilio a través de la obra-, también vale para el carácter de cosa de la cosa. Que no tengamos un saber inmediato del carácter de cosa, o al menos sólo uno muy impreciso, motivo por el que precisamos de la obra, es algo que nos demuestra que en el ser-obra de la obra está en obra el acontecimiento de la verdad, la apertura de lo ente.

Pero -podríamos aducir finalmente- ¿acaso antes de ser creada y para serlo la obra no debe por su parte verse puesta en relación con las cosas de la tierra, con la naturaleza, si es que debe empujar correctamente el carácter de cosa hacia lo abierto? Pues bien, alguien que sin duda lo sabía, Alberto Durero, pronunció esta conocida frase: «Pues, verdaderamente, el arte está dentro de la naturaleza y el que pueda arrancarlo fuera de ella, lo poseerá».



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

Arrancar significa aquí extraer el rasgo y trazarlo con la plumilla en el tablero de dibujo. Pero enseguida surge la pregunta contraria: ¿cómo vamos a extraer el rasgo, a arrancarlo, si el proyecto creador no lo lleva previamente a lo abierto en tanto que rasgo, es decir, si no lo lleva en tanto que combate entre la medida y la desmesura? No cabe duda de que en la naturaleza se esconde un rasgo, una medida, unos límites y una posibilidad de traer algo delante ligada a ellos: el arte. Pero tampoco cabe duda de que tal arte sólo se manifiesta en la naturaleza gracias a la obra, porque originariamente reside en la obra.

Los esfuerzos por alcanzar la realidad efectiva de la obra deben preparar el terreno para que podamos encontrar el arte y su esencia en la obra efectivamente real. La pregunta por la esencia del arte, por el camino hacia el saber de ella, debe ser primera y nuevamente dotada de un fundamento. Como toda respuesta auténtica, la respuesta a la pregunta no es más que la salida más extrema al último paso de una larga serie de pasos en forma de preguntas. Las respuestas sólo conservan su fuerza como respuestas mientras siguen arraigadas en el preguntar.

La realidad efectiva de la obra no sólo se ha tornado más visible para nosotros a partir de su ser-obra, sino también esencialmente más rica. Al ser-creación de la obra le pertenecen con igual carga esencial los cuidadores que los creadores. Pero es la obra la que, por su esencia, hace posible a los creadores y necesita a los cuidadores. Si el arte es el origen de la obra, esto quiere decir que hace que surja en su esencia aquello que se pertenece mutuamente y de manera esencial dentro de la obra: los creadores y los cuidadores. Pero ¿qué es el propio arte, para que podamos llamarlo con todo derecho un origen?

En la obra el acontecimiento de la verdad precisamente al modo de una obra. En consecuencia, hemos determinado previamente la esencia del arte como ese poner a la obra de la verdad. Pero esta determinación es conscientemente ambigua. Por una parte, dice que el arte es la fijación en la figura de la verdad que se establece a sí misma. Esto ocurre en el crear como aquel traer delante el desocultamiento de lo ente. Pero, por otra parte, poner a la obra significa poner en marcha y hacer acontecer al ser-obra. Esto ocurre como cuidado. Así pues, el arte es el cuidado creador de la verdad en la obra. Por lo tanto, el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad. ¿Quiere decir esto que la verdad surge de la nada? Efectivamente, si entendemos por nada la mera nada de lo ente y si nos representamos a ese ente como aquello presente corrientemente y que debido a la instancia de la obra aparece y se desmorona como ese ente que sólo pretendidamente es verdadero. La verdad nunca puede leerse a partir de lo presente y habitual. Por el contrario, la apertura de lo abierto y el claro de lo ente sólo ocurre cuando se proyecta esa apertura que tiene lugar en la caída.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

La verdad como claro y encubrimiento de lo ente acontece desde el momento en que se poetiza. Todo arte es en su esencia poema en tanto que un dejar acontecer la llegada de la verdad de lo ente como tal. La esencia del arte, en la que residen al tiempo la obra de arte y el artista, es el ponerse a la obra de la verdad. Es desde la esencia poética del arte, desde donde éste procura un lugar abierto en medio de lo ente en cuya apertura todo es diferente a lo acostumbrado. Gracias al proyecto puesto en obra de ese desocultamiento de lo ente que recae sobre nosotros, todo lo habitual y normal hasta ahora es convertido por la obra en un no ente, perdiendo de este modo la capacidad de imponer y mantener el ser como medida. Lo curioso de todo esto es que la obra no actúa en absoluto sobre lo ente existente hasta ahora por medio de relaciones causales. El efecto de la obra no proviene de un efectuar. Consiste en una transformación, que ocurre a partir de la obra, del desocultamiento de lo ente, o lo que es lo mismo, del ser.

Pero el poema no es un delirio que inventa lo que le place ni una divagación de la mera capacidad de representación e imaginación que acaba en la irrealidad. Lo que despliega el poema en tanto que proyecto esclarecedor de desocultamiento y que proyecta hacia adelante en el rasgo de la figura, es el espacio abierto, al que hace acontecer, y de tal manera, que es sólo ahora cuando el espacio abierto en medio de lo ente logra que lo ente brille y resuene. Si contemplamos la esencia de la obra y su relación con el acontecimiento de la verdad de lo ente se torna cuestionable si la esencia del poema, lo que significa también la esencia del proyecto, puede llegar a ser pensada adecuadamente a partir de la imaginación y la capacidad de inventiva. Debemos seguir pensando la esencia del poema -ahora comprendida en toda su amplitud, pero no por ello de manera indeterminada-, como algo digno de ser cuestionado, que debe ser pensado a fondo.

Si todo arte es, en esencia, poema, de ahí se seguirá que la arquitectura, la escultura, la música, deben ser atribuidas a la poesía. Ésta parece una suposición completamente arbitraria. Y lo es, mientras sigamos opinando que las citadas artes son variantes del arte del lenguaje, si es que podemos bautizar a la poesía con este título que se presta a ser mal entendido. Pero la poesía es sólo uno de los modos que adopta el proyecto esclarecedor de la verdad, esto es, del poetizar en sentido amplio. Con todo, la obra del lenguaje, el poema en sentido estricto, ocupa un lugar privilegiado dentro del conjunto de las artes.

Para ver esto sólo es necesario comprender correctamente el concepto de lenguaje. Según la representación habitual, el lenguaje pasa por ser una especie de comunicación. Sirve para conversar y ponerse de acuerdo y, en general, para el entendimiento. Pero el lenguaje no es sólo ni en primer lugar una expresión



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

verbal y escrita de lo que ha de ser comunicado. El lenguaje no se limita a conducir hacia adelante en palabras y frases lo revelado y lo oculto, eso que se ha querido decir: el lenguaje es el primero que consigue llevar a lo abierto a lo ente en tanto que ente. En donde no está presente ningún lenguaje, por ejemplo en el ser de la piedra, la planta o el animal, tampoco existe ninguna apertura de lo ente y, por consiguiente, ninguna apertura de lo no ente y de lo vacío.

En la medida en que el lenguaje nombra por vez primera a lo ente, es este nombrar el que hace acceder lo ente a la palabra y la manifestación. Este nombrar nombra a lo ente a su ser a partir del ser. Este decir es un proyecto del claro, donde se dice en calidad de qué accede lo ente a lo abierto. Proyectar es dejar libre un arrojar bajo cuya forma el desocultamiento se somete a entrar dentro de lo ente como tal. El anunciar que proyecta se convierte de inmediato en la renuncia a toda sorda confusión en la que lo ente se oculta y retira.

El decir que proyecta es poema: el relato del mundo y la tierra, el relato del espacio de juego de su combate y, por tanto, del lugar de toda la proximidad y lejanía de los dioses. El poema es el relato del desocultamiento de lo ente. Todo lenguaje es el acontecimiento de este decir en el que a un pueblo se le abre histórica-mente su mundo y la tierra queda preservada como esa que se queda cerrada. El decir que proyecta es aquel que al preparar lo que se puede decir trae al mismo tiempo al mundo lo indecible en cuanto tal. Es en semejante decir en donde se le acuñan previamente a un pueblo histórico los conceptos de su esencia, esto es, su pertenencia a la historia del mundo.

El poema está pensado aquí en un sentido tan amplio y al mismo tiempo en una unidad esencial tan íntima con el lenguaje y la palabra, que no queda más remedio que dejar abierta la cuestión de si el arte en todos sus modos, desde la arquitectura a la poesía, agota verdaderamente la esencia del poema.

El propio lenguaje es poema en sentido esencial. Pero como el lenguaje es aquel acontecimiento en el que se le abre por vez primera al ser humano el ente como ente, por eso, la poesía, el poema en sentido restringido, es el poema más originario en sentido esencial. El lenguaje no es poema por el hecho de ser la poesía primigenia, sino que la poesía acontece en el lenguaje porque éste conserva la esencia originaria del poema. Por el contrario, la arquitectura y la escultura acontecen siempre y únicamente en el espacio abierto del decir y del nombrar. Éstos son los que las dominan y guían. Por eso siguen siendo caminos y modos propios de establecer la verdad en la obra. Son, cada una para sí, una forma propia de poetizar dentro de ese claro del ente que ya ha acontecido en el lenguaje aunque de forma desapercibida.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

En tanto que el poner a la obra de la verdad, el arte es poema. No es sólo la creación de la obra la que es poética, sino también, aunque de otra manera, el cuidado de la obra. En efecto, una obra sólo es efectivamente real como obra cuando nos desprendemos de nuestros hábitos y nos adentramos en aquello abierto por la obra para que nuestra propia esencia pueda establecerse en la verdad de lo ente.

La esencia del arte es poema. La esencia del poema es, sin embargo, la fundación de la verdad. Entendemos este fundar en tres sentidos: fundar en el sentido de donar; fundar en el sentido de fundamentar y fundar en el sentido de comenzar. Pero la fundación sólo es efectivamente real en el cuidado. Por eso, a cada modo de fundación corresponde un modo de cuidado. Ahora sólo podemos hacer evidente la estructura esencial del arte en unas pocas pinceladas y únicamente en la medida en que la anterior caracterización de la esencia de la obra nos ofrezca una primera indicación a tal fin.

El poner a la obra de la verdad hace que se abra bruscamente lo inseguro y, al mismo tiempo, le da la vuelta a lo seguro y todo lo que pasa por tal. La verdad que se abre en la obra no puede demostrarse ni derivarse a partir de lo que se admitía hasta ahora. La obra rebate la exclusividad de la realidad efectiva de lo admitido hasta ahora. Lo que el arte funda no puede nunca, precisamente por eso, verse contrarrestado por lo ya dado y disponible. La fundación es algo que viene dado por añadidura, un don.

El proyecto poético de la verdad, que se establece en la obra como figura, tampoco se ve nunca consumado en el vacío y lo indeterminado. Lo que ocurre es que la verdad se ve arrojada en la obra a los futuros cuidadores, esto es, a una humanidad histórica. Ahora bien, lo arrojado no es nunca una desmesurada exigencia arbitraria. El proyecto verdaderamente poético es la apertura de aquello en lo que el Dasein ya ha sido arrojado como ser histórico. Aquello es la tierra y, para un pueblo histórico, su tierra, el fundamento que se cierra a sí mismo, sobre el que reposa con todo lo que ya es, pero que permanece oculto a sus propios ojos. Pero es su mundo, el que reina a partir de la relación del Dasein con el desocultamiento del ser. Por eso, todo lo que le ha sido dado al ser humano debe ser extraído en el proyecto fuera del fundamento cerrado y establecido expresamente sobre él. Sólo así será fundado como fundamento que soporta.

Por ser dicha extracción, toda creación es una forma de sacar fuera (como sacar agua de la fuente). Claro que el subjetivismo moderno malinterpreta de inmediato lo creador en el sentido del genial resultado logrado por el sujeto soberano. La fundación de la verdad no sólo es fundación en el sentido de la libre donación, sino también en el sentido de ese fundar que pone el fundamento. El



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

proyecto poético viene de la nada desde la perspectiva de que nunca toma su don de entre lo corriente y conocido hasta ahora. Sin embargo, nunca viene de la nada, en la medida en que aquello proyectado por él, sólo es la propia determinación del Dasein histórico que se mantenía oculta.

La donación y fundamentación tienen el carácter no mediado de aquello que nosotros llamamos inicio. Ahora bien, el carácter no mediado del inicio, lo característico del salto fuera de lo que no es mediable, no sólo no excluye, sino que incluye que sea el inicio el que se prepare durante más tiempo y pasando completamente desapercibido. El auténtico inicio es siempre, como salto, un salto previo en el que todo lo venidero ya ha sido dejado atrás en el salto, aunque sea como algo velado. El inicio ya contiene de modo oculto el final. Desde luego, el auténtico inicio nunca tiene el carácter primerizo de lo primitivo. Lo primitivo carece siempre de futuro por el hecho de carecer de ese salto y salto previo que donan y fundamentan. Es incapaz de liberar algo fuera de sí, porque no contiene nada fuera de aquello en lo que él mismo está atrapado.

Por el contrario, el inicio siempre contiene la plenitud no abierta de lo inseguro, esto es, del combate con lo seguro. El arte como poema es fundación en el tercer sentido de provocación de la lucha de la verdad, esto es, es fundación como inicio. Siempre que, como ente mismo, lo ente en su totalidad exige la fundamentación en la apertura, el arte alcanza su esencia histórica en tanto que fundación. Esta ocurrió por vez primera en Occidente, en el mundo griego. Lo que a partir de entonces pasó a llamarse ser, fue puesto en obra de manera normativa. Lo ente así abierto en su totalidad se convirtió a continuación en lo ente en sentido de lo creado por Dios. Esto ocurrió en la Edad Media. Lo ente se transformó nuevamente al principio y en el transcurso de la Edad Moderna. Lo ente se convirtió en un objeto dominable por medio del cálculo y examinable hasta en lo más recóndito. En cada ocasión se abrió un mundo nuevo con una nueva esencia. Cada vez, la apertura de lo ente hubo de ser instaurada en lo ente mismo por medio de la fijación de la verdad en la figura. Cada vez aconteció un desocultamiento de lo ente. El desocultamiento se pone a la obra y el arte consume esta imposición.

Siempre que acontece el arte, es decir, cuando hay un inicio, la historia experimenta un impulso, de tal modo que empieza por vez primera o vuelve a comenzar. Historia no significa aquí la sucesión de determinados sucesos dentro del tiempo, por importantes que éstos sean. La historia es la retirada de un pueblo hacia lo que le ha sido dado hacer, introduciéndose en lo que le ha sido dado en herencia.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

El arte es el poner a la obra de la verdad. En esta frase se esconde una ambigüedad esencial, puesto que la verdad puede ser tanto el sujeto como el objeto de ese poner. Pero aquí, sujeto y objeto son nombres poco adecuados. Impiden pensar esa doble esencia, tarea que ya no debe formar parte de estas reflexiones. El arte es histórico y en cuanto tal es el cuidado creador de la verdad en la obra. El arte acontece como poema. Éste es fundación en el triple sentido de donación, Fundamentación e inicio. Como fundación el arte es esencialmente histórico. Esto no quiere decir únicamente que el arte tenga una historia en el sentido externo de que, en el transcurso de los tiempos, él mismo aparezca también al lado de otras muchas cosas y él mismo se transforme y desaparezca ofreciéndole a la ciencia histórica aspectos cambiantes. El arte es historia en el esencial sentido de que funda historia.

El arte hace surgir la verdad. El arte salta hacia adelante y hace surgir la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador. La palabra origen [Ur-sprung] significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador.

El origen de la obra de arte, esto es, también el origen de los creadores y cuidadores, el Dasein histórico de un pueblo, es el arte. Esto es así porque el arte es en su esencia un origen: un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica.

Preguntamos por la esencia del arte. ¿Por qué preguntamos tal cosa? Lo preguntamos a fin de poder preguntar de manera más auténtica si el arte es o no un origen en nuestro Dasein histórico y si puede y debe serlo y bajo qué condiciones.

Una reflexión semejante no puede obligar al arte ni a su devenir. Pero este saber reflexivo es la preparación preliminar, y por lo tanto imprescindible, para el devenir del arte. Este saber es el único que le prepara a la obra su espacio, que le dispone al creador su camino y al cuidador su lugar.

Es en este saber, que sólo puede crecer muy lentamente, en donde se decide si el arte puede ser un origen y, por lo tanto, debe ser un salto previo, o si debe quedarse en mero apéndice y, por lo tanto, sólo podemos arrastrarlo como una manifestación cultural tan corriente como las demás.

¿Estamos en nuestro Dasein históricamente en el origen? ¿Sabemos o, lo que es lo mismo, tomamos en consideración la esencia del origen? ¿O, por el contrario, en nuestra actitud respecto al arte nos limitamos a invocar conocimientos ilustrados acerca del pasado?



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

Para solucionar este dilema existe un signo que no engaña. Hölderlin, el poeta cuya obra aún es una tarea por resolver por parte de los alemanes, nombró este signo cuando dijo:

Difícilmente abandona su lugar lo que mora cerca del origen.

(Die Wanderung, vol. IV; Hellingrath, p. 167).

Epílogo

Las reflexiones precedentes tratan del enigma del arte, el enigma que es el propio arte. Lejos de nuestra intención pretender resolver el enigma. Nuestra tarea consiste en ver el enigma.

Casi desde que se inició una consideración expresa del arte y los artistas, ésta recibió el nombre de estética. La estética toma la obra de arte como un objeto, concretamente un objeto de la *aäsyhsiw*, de la percepción sensible en sentido amplio. Hoy, llamamos a esta percepción vivencia. El modo en que el hombre vive el arte es el que debe informarnos sobre su esencia. La vivencia no es la fuente de la que emanan las normas que rigen solamente sobre el deleite artístico, sino también sobre la creación artística. Todo es vivencia, pero quizás sea la vivencia el elemento en el que muere el arte. La muerte avanza tan lentamente que precisa varios siglos para consumarse.

Es verdad que se habla de las obras inmortales del arte y del propio arte como de un valor eterno. Se habla así en ese lenguaje que no es tan exacto con ninguna de las cosas esenciales porque teme que tomárselas verdaderamente en serio acabe significando: pensar. ¿Y qué mayor temor hoy día que el temor a pensar? ¿Tiene algún contenido y alguna consistencia esa charla sobre las obras inmortales y el valor eterno del arte? ¿O se trata sólo de un mero modo de hablar, pensado sólo a medias, un modo propio de una época en la que el gran arte, junto con su esencia, han huido del hombre?

En la meditación más detallada -por haber sido pensada desde la metafísica- que posee el mundo occidental acerca de la esencia del arte, en las «Lecciones sobre Estética» de Hegel, se encuentran las siguientes frases:

«Para nosotros, el arte ya no es el modo supremo en que la verdad se procura una existencia» (Obras Completas, vol. X, 1, p. 134) «Seguramente cabe esperar que el arte no dejará nunca de elevarse y de consumarse, pero su forma ha cesado de ser la exigencia suprema del espíritu» (ibid., p. 135). «En todos estos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

aspectos, en lo tocante a su supremo destino, el arte es y permanece para nosotros un pasado» (O. C., vol. X, 1, p. 16).

No es posible liquidar la sentencia emitida por Hegel en estas frases arguyendo que desde la última vez que se pronunciaron las «Lecciones sobre Estética» de Hegel en la universidad de Berlín, concretamente en el invierno de 1828/29, hemos asistido al nacimiento de muchas y muy novedosas obras de arte y orientaciones artísticas. Hegel nunca pretendió negar esa posibilidad. Pero, sin embargo, sigue abierta la pregunta de si el arte sigue siendo todavía un modo esencial y necesario en el que acontece la verdad decisiva para nuestro Dasein histórico o si ya no lo es. Si ya no lo es, aún queda la pregunta de por qué es esto así. Aún no ha habido un pronunciamiento decisivo sobre las palabras de Hegel, porque detrás de esas palabras se encuentra todo el pensamiento occidental desde los griegos, un pensamiento que corresponde a una verdad de lo ente ya acontecida. El pronunciamiento último sobre las palabras de Hegel vendrá, si es que viene, a partir de la verdad de lo ente y sobre ella. Hasta que esto ocurra, las palabras de Hegel seguirán siendo válidas. Y por eso es necesaria la pregunta de si la verdad que dicen esas palabras es definitiva y qué puede ocurrir de ser eso así.

Estas preguntas, que nos atañen en parte de modo directo y en parte lejanamente, sólo se pueden plantear si meditamos previamente la esencia del arte.

Intentamos dar algunos pasos en esa dirección planteando la pregunta por el origen de la obra de arte. Se trata de atraer la mirada sobre el carácter de obra de la obra.

El significado que tiene aquí la palabra origen ha sido pensado a partir de la esencia de la verdad.

La verdad de la que aquí se ha hablado no coincide con aquello que normalmente se conoce bajo ese nombre y que se le atribuye a modo de cualidad al conocimiento y la ciencia a fin de diferenciarla de lo bello y lo bueno, que son los nombres que se usan para designar a los valores del comportamiento no teórico.

La verdad es el desocultamiento de lo ente en cuanto ente. La verdad es la verdad del ser. La belleza no aparece al lado de esta verdad. Se manifiesta cuando la verdad se pone en la obra. Esta manifestación -en tanto que ser de la verdad dentro de la obra y en tanto que obra-, es la belleza. Así, lo bello tiene su lugar en el acontecer de la verdad. No es algo relativo al gusto, en definitiva, un



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

mero objeto del gusto. Por el contrario, lo bello reside en la forma, pero únicamente porque antaño la forma halló su claro a partir del ser como entidad de lo ente. En aquel entonces el ser aconteció como eädow. La Pdja se ordena en la morf®. El sænolon, la totalidad unida de la morf® y la êle, esto es, el lrgon, es al modo de la πnρgeia. Este modo de presencia se convierte en actualitas del ens actu. La actualitas llega a ser a su vez realidad efectiva. La realidad efectiva se torna objetividad. La objetividad pasa a ser vivencia. En ese modo en que lo ente es como efectivamente real para el mundo determinado por Occidente, se esconde una peculiar manera de ir siempre juntas la belleza y la verdad. A la transformación de la esencia de la verdad corresponde la historia de la esencia del arte occidental. Ésta se comprende tan poco a partir de la belleza tomada en sí misma como a partir de la vivencia, suponiendo que el concepto metafísico del arte pueda llegar hasta su esencia.

Apéndice

En las páginas 55 y 62 al lector atento se le plantea una dificultad esencial ante la impresión aparente de que las palabras «fijación de la verdad» y «dejar acontecer la llegada de la verdad» nunca pueden llegar a estar de acuerdo. En efecto, en la palabra «fijación» está implícito un querer que le cierra las puertas a la llegada y, por lo tanto, la hace imposible. Por el contrario, en el dejar acontecer se anuncia un plegarse, esto es, un no querer, que permite toda libertad de movimientos.

Esta dificultad se resuelve cuando pensamos la fijación en el sentido en el que está entendida a lo largo de todo el texto y sobre todo en la determinación directriz del «poner a la obra». Al lado de «situar» y «poner» también debe entrar «depositar», pues estas tres palabras estaban englobadas todavía de modo unitario en el latín ponere.

Debemos pensar el término «situar» en el sentido de la yjsiw. Por ejemplo, en la página 52 se dice así: «Disponer y ocupar se han pensado siempre aquí (j) a partir del sentido griego de la yjsiw, que significa poner en lo no oculto». El «poner» griego quiere decir situar, en el sentido de dejar surgir, por ejemplo, dejar surgir una estatua, es decir, poner, depositar una ofrenda sagrada. Situar y depositar tienen el sentido del alemán Her [hacia aquí], vor [ante, delante] y bringen [traer], es decir, traer hacia lo no oculto o traer a la presencia, en definitiva, traer delante: 'Hervorbringen'. Situar y poner no significan aquí nunca esa manera provocadora de ponerse en frente de (del Yo-sujeto) tal como lo concibe la modernidad. El alzarse de la estatua (es decir, la presencia del resplandor que nos contempla) es diferente del alzarse de eso que se alza enfrente al modo del objeto. «Erigirse, establecerse» es (vid. p. 29) la constancia del resplandecer. Por



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

el contrario, en el contexto de la dialéctica de Kant y del Idealismo alemán, tesis, anti-tesis y síntesis significan una manera de situar dentro de la esfera de la subjetividad de la conciencia. En consecuencia, Hegel interpretó la $\gamma\psi\iota\omega$ griega - desde su punto de vista con toda la razón- en el sentido de un poner inmediato del objeto. Si, para él, este poner sigue siendo no verdadero es porque no está mediado todavía por la antítesis y la síntesis (vid. Hegel und die Griechen, en Wegmarken, 1967).

Con todo, tengamos presente el sentido griego de la $\gamma\psi\iota\omega$ en este ensayo sobre la obra de arte: dejemos que yazca ante nosotros en su resplandor y presencia y, así, la «fijación» no tendrá nunca el sentido de algo rígido, inamovible y seguro.

«Fijo» significa rodeado de un contorno, dentro de unos límites ($\rho\acute{\iota}\rho\omega$), introducido en el contorno (p. 54). Tal como se entiende en griego, los límites no cierran todas las puertas, sino que son los que hacen que resplandezca lo presente mismo en tanto que traído delante él mismo. El límite pone en libertad en lo no oculto; gracias a su contorno bajo la luz griega, la montaña se alza hacia lo alto y reposa. El límite que fija es aquello que reposa -concretamente en la plenitud de la movilidad- y todo esto es válido para la obra en el sentido griego del $\lambda\rho\gamma\omicron\upsilon\varsigma$, cuyo «ser» es la $\alpha\nu\alpha\rho\gamma\epsilon\iota\alpha$, que agrupa dentro de sí infinitamente más movimiento que las «energías» modernas.

Por lo tanto, la «fijación» de la verdad, pensada convenientemente, no puede de ninguna manera entrar en oposición con el «dejar acontecer». En efecto, por un lado este «dejar» no es ningún tipo de pasividad, sino el quehacer supremo (vid. «Vorträge und Aufsätze», 1954, p. 49) en el sentido de la $\gamma\psi\iota\omega$, un «efectuar» y un «querer» que en el presente ensayo, véase la página 58, es caracterizado como el «sumirse extático del hombre existente en el desocultamiento del ser». Por otro lado, este «acontecer» del dejar acontecer de la verdad, es el movimiento que reina en el claro y el encubrimiento, y más exactamente en su unidad, concretamente es el movimiento del claro del autoencubrimiento como tal, del que procede a su vez todo lo que se ilumina. Este «movimiento» exige incluso una fijación en el sentido del traer delante, un traer que hay que comprender en el sentido explicado en la página 53 en la medida en que el traer delante creador «es más bien un recibir y tomar dentro de la relación con el desocultamiento».

Conforme a lo que se acaba de explicar puede determinarse el significado de la palabra «composición», mencionada en la página 55, es la agrupación del traer delante (del producir), esto es, del dejar-venir-aquí-delante (dejar aparecer) al rasgo como contorno ($\rho\acute{\iota}\rho\omega$). Por medio de la «composición», así pensada, se aclara el sentido griego de $\mu\omicron\rho\phi\eta$ en tanto que figura. Efectivamente, la palabra



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

«composición», utilizada más tarde como palabra clave para la esencia de la técnica moderna, está pensada a partir de aquella composición citada (y no en el sentido de armazón, dispositivo, andamiaje, montaje, etc.). Esta conexión es esencial, puesto que determina el destino del ser. En tanto que esencia de la técnica moderna, la composición procede de la concepción griega del ser de ese dejar-yacer-ante-nosotros, esto es, el *logos*, así como del griego *poûhsiw* y *yjsiw*. En el poner de la composición, esto es, en el mandato que obliga a asegurar todo, habla la aspiración de la *ratio reddenda*, es decir, del *logon didñnai*, de tal manera que hoy esta aspiración de la composición se hace cargo de la dominación de lo incondicionado y que -basándose en el sentido griego de la percepción- la representación (poner-delante) toma su forma como un modo de fijar (poner-fijo) y asegurar (poner-seguro).

Cuando en el ensayo sobre «El origen de la obra de arte» oímos las palabras fijación y composición debemos, por una parte, apartar de nuestra mente el significado moderno de poner (*Stellen*) y armazón (*Gestell*) pero, sin embargo, no debemos pasar por alto el hecho de que el ser que determina la Edad Moderna en tanto que composición proviene del destino occidental del ser, que no ha sido pensado por los filósofos, sino pensado para los que piensan (vid. «*Vorträge und Aufsätze*», 1954, pp. 28 y 49).

Lo que sigue siendo difícil es explicar las determinaciones dadas brevemente en la página 52 acerca del «establecer» y «establecer de la verdad en lo ente». Una vez más, debemos evitar entender el término «establecer, instalar» en el sentido moderno, como en la conferencia sobre la técnica, esto es, como un «organizar» y poner a punto. Por el contrario, este «establecer, instalar» piensa en la «tendencia [de la verdad] hacia la obra» citada en la página 53, que hace que la verdad que se encuentra en medio de lo ente, y que es ella misma con carácter de obra, alcance el ser (p. 53).

Debemos pensar en qué medida la verdad en tanto que desocultamiento de lo ente no dice otra cosa más que la presencia de lo ente como tal, es decir, del ser (vid. p. 62, y de este modo el discurso acerca del establecerse de la verdad ?es decir, del ser-dentro de lo ente, tocará la parte cuestionable de la diferencia ontológica (vid. «*Identität und Differenz*», 1957, pp. 37 y ss.). Por eso, en «El origen de la obra de arte» (p. 52) se dice cautamente: «Cuando alude a ese establecerse de la apertura en el espacio abierto, el pensar toca una región que no podemos detenernos a explicar todavía». Todo el ensayo sobre «El origen de la obra de arte» se mueve, a sabiendas aunque tácitamente, por el camino de la pregunta por la esencia del ser. La reflexión sobre qué pueda ser el arte está determinada única y decisivamente a partir de la pregunta por el ser. El arte no se entiende ni como ámbito de realización de la cultura ni como una manifestación



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA

del espíritu: tiene su lugar en el Ereignis, lo primero a partir de lo cual se determina el «sentido del ser» (vid. «Ser y Tiempo»). Qué sea el arte es una de esas preguntas a las que no se da respuesta alguna en este ensayo. Lo que parece una respuesta es una mera serie de orientaciones para la pregunta. (Vid. las primeras frases del Epílogo.)

Una de estas orientaciones la tenemos en dos importantes indicaciones que se hacen en las páginas 61 y 66. En ambos lugares se habla de una «ambigüedad». En la página 66 se habla de una «ambigüedad esencial» respecto a la determinación del arte como el «poner en obra de la verdad». Aquí, la verdad es tanto «sujeto» como «objeto» de la frase. Ambas caracterizaciones son «inadecuadas». Si la verdad es «sujeto», la definición que habla de un «poner a la obra de la verdad» quiere decir en realidad el «ponerse a la obra de la verdad» (vid. pp. 61 y 29). Por lo tanto el arte es pensado como Ereignis. Sin embargo, el ser es una llamada hecha a los hombres y no puede ser sin ellos. En consecuencia, el arte también ha sido determinado como un poner a la obra de la verdad, esto es, ahora la verdad es «objeto» y el arte consiste en la creación y el cuidado humanos.

Es dentro de la relación humana con el arte donde se da la segunda ambigüedad del poner a la obra de la verdad, que en la página 61 es nombrada como creación y cuidado. Según lo que puede leerse en las páginas 62 y 48, la obra de arte y el artista reposan «al tiempo» en lo esencial del arte. En la frase «poner a la obra de la verdad» -en la que queda sin determinar pero es determinable quién o qué de qué manera «pone»-, se esconde la relación del ser y la esencia del hombre, relación que en este caso ha sido pensada de manera inadecuada. Ciertamente se trata de una dificultad muy considerable y que veo con toda claridad desde «Ser y Tiempo», habiéndola expresado después en muchos lugares (vid. por último «Zur Seinsfrage» y en la página 52 del presente ensayo, el texto que empieza: «Diremos simplemente que...»).

Todo lo que resulta cuestionable aquí se congrega, a partir de este momento, en el auténtico lugar de la explicación, allí donde se tocan de pasada la esencia del lenguaje y la poesía, una vez más con la mirada dirigida exclusivamente hacia la mutua pertenencia del ser y el decir.

El lector, que como es lógico llega a este ensayo desde fuera, se verá constreñido al inevitable esfuerzo de detenerse primero durante largo tiempo a tratar de representarse e interpretar los asuntos tratados sin acudir al callado ámbito de donde brota lo que hay que pensar. Por su parte, el autor se ha visto obligado a hablar el lenguaje que parecía más adecuado para cada uno de los diferentes hitos del camino.



I. Signos en General



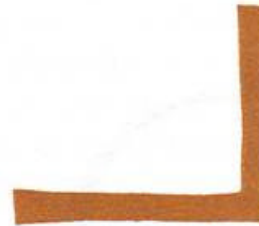
En el punto se originan todos los demás signos, de los cuales constituye la esencia más íntima. Este era el sentido al cual las logias masónicas de antaño recurrían, cuando empleaban al punto para expresar el carácter secreto de sus cofradías.¹



En el trazo horizontal, por otra parte, vemos a la Tierra, en la cual la vida fluye uniformemente y todo se mueve en el mismo plano.³



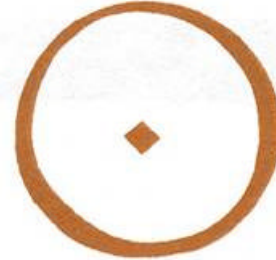
El trazo vertical representa la **Unidad de Dios**, o la divinidad en general; también simboliza el poder que desciende sobre la humanidad desde las alturas. Representa también el anhelo humano de elevación.²



El ángulo o el encuentro de lo celestial con lo terrestre. Como no poseen nada en común se tocan, pero no se cruzan el uno con el otro. Este signo representa la reciprocidad entre Dios y el mundo. En las logias masónicas de la Edad Media, el ángulo recto era el signo de la **Justicia e Integridad**.⁴



En el **Signo de la Cruz**, Dios y la Tierra se combinan y están en armonía. Desde dos líneas simples evolucionó un signo completo. La cruz es, por lejos, el más primitivo de todos los signos, y se lo encuentra en todas partes, incluso bastante apartado de la idea de la concepción del **Cristianismo**.⁵



El ojo abierto de Dios, el propósito de la revelación: "**Y Dios dijo, hágase la luz**".



El círculo, no teniendo ni principio ni fin, es también el signo de Dios o de la Eternidad. Más aún, en contraste con el signo siguiente, es un símbolo del ojo durmiente de Dios: "**El espíritu de Dios se movió sobre la cara de las aguas**."⁶



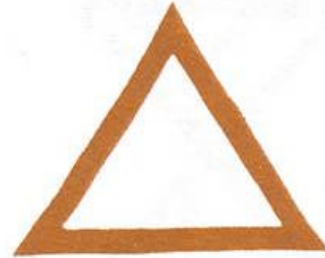
El elemento pasivo femenino; lo que estuvo allí desde el comienzo de todas las cosas. "**Y Dios dividió las aguas que se encontraban debajo del firmamento de aquellas que se encontraban arriba del firmamento**".



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



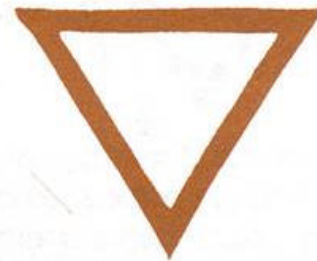
El elemento activo masculino; que proviene desde las alturas; el elemento efectivo en el tiempo. "**Y Dios dividió la luz de la oscuridad**".



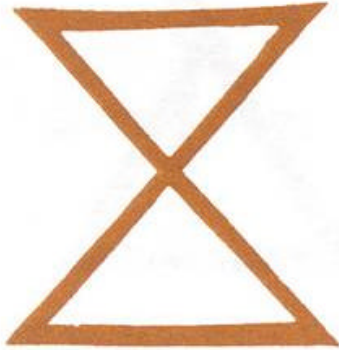
El triángulo es un antiguo emblema egipcio de la **Divinidad** y también un símbolo Pitagórico de la sabiduría. En el **Cristianismo** se lo tomó como el símbolo de la Triple Persona de Dios. Una vez más, en distinción del signo que lo precede, es otro signo para el elemento femenino que se encuentra firmemente basado en actos terrestres y aún ansía cosas más elevadas. Lo femenino es siempre terrestre en su concepción.⁷



Como el elemento masculino impregna al femenino, de esta manera la creación toma lugar, porque todo lo perteneciente al mundo viviente está compuesto de la confluencia de lo masculino y/con lo femenino. En tiempos remotos, en el Este y también en la primitiva mitología nórdica, este signo de la rueda-cruz era el símbolo del Sol.



El triángulo parado sobre su vértice es, por otra parte, el elemento masculino, que es celestial por naturaleza y lucha por la verdad.⁸

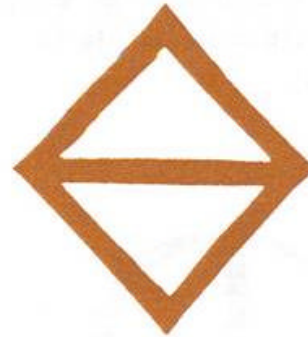


Ambas figuras entran en movimiento, una en dirección de la otra y cuando se tocan por sus vértices forman otra figura, enteramente nueva en apariencia, sin haber sido dañadas o interferidas en manera alguna las figuras originales.

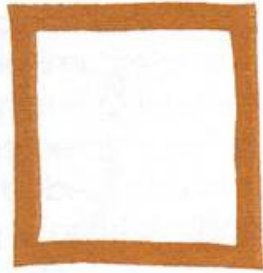


Cuando de algún modo pasan a través de ellas, la naturaleza de ambas es radicalmente alterada y, como se ve, es prácticamente obliterada. Sin embargo se forma un complicado diseño simétrico con nuevas y sorprendentes secciones y correlaciones en las

cuales seis triángulos distinguibles son agrupados alrededor de un gran hexágono central. Una estrella hermosa ha aparecido, si bien, examinándola, vemos que los dos triángulos originales todavía conservan su individualidad. De este modo es cuando una unión perfecta junta al hombre y a la mujer.



Ahora tratamos el movimiento de los triángulos un paso más adelante, de manera tal que se separan una vez más y forman un cuadrado parado sobre uno de sus ángulos. Los triángulos tienen una línea base en común pero apuntan en dirección contraria a ellos mismos en vez de hacerlo al revés, como lo hacían antes. Esta figura es la simple suma de los dos triángulos yaciendo contiguos pero claramente distinguidos el uno del otro. Este signo también se refiere a los cuatro Evangelistas.



El cuadrado es el emblema del mundo y de la naturaleza. Se distingue en su concepción básica del triángulo que es el emblema Cristiano de lo terrenal. En él está simbolizado el número Cuatro; tiene una multitud de significados, como: los cuatro elementos, las cuatro esquinas de los cielos, los cuatro evangelistas, los cuatro ríos del paraíso.



La **Furca** u **Horqueta**, un símbolo medieval para la Trinidad, es también un emblema Pitagórico para el curso de la vida, en la que representa un sendero ascendente con una bifurcación hacia el bien o el mal. El origen de este signo es muy remoto y probablemente esté conectado con el próximo signo.



Tres triángulos tocándose todos en un punto central para formar una nueva figura. Es un antiguo símbolo para graficar la divinidad. Más allá de esto nada se conoce acerca de su historia.



Este es un antiguo emblema para el Sol, con tres rayos. Los trazos cruzados en los puntos de los rayos simbolizan la bóveda celeste.⁹



El "Pentagrama", es una estrella de 5 puntas dibujada de un sólo trazo de pluma: este signo pertenece, al igual que muchos otros representados en este libro, a los más primitivos símbolos de la humanidad, y es ciertamente, mucho más antiguo que los caracteres escritos. Signos de esta especie son de los más antiguos documentos humanos que se poseen. El "Pentagrama" ha tenido muchos significados diferentes según los períodos en la historia de la humanidad. Los Pitagóricos lo llamaban el Pentalfa, y los sacerdotes celtas **El Pie de la Bruja**. Es también el sello de Salomón, conocido en la Edad Media como la Cruz de los "duendes". También representa a los cinco sentidos. Los principios masculinos y femeninos también convergen por la disposición de los cinco puntos. Entre los druidas era el signo de la divinidad, y para los judíos representaba los cinco libros mosaicos. A este signo también se le atribuía popularmente una protección contra los demonios

y, por analogía, un símbolo de la seguridad. También simbolizaba el emblema de un feliz retorno al hogar, de ahí su empleo como amuleto. En la antigüedad era el "embrujo mágico" entre el pueblo de Babilonia.



El octograma, una estrella de ocho puntos dibujada en un sólo trazo de pluma. No existe ninguna explicación conocida sobre este signo.



La horqueta. Este signo, ya ha sido tratado. Tiene a saber otro significado más y es el alma expectante de una persona mirando las alturas al infinito con sus brazos extendidos.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



El mismo signo, invertido, en contraste con el anterior, expresa la salvación descendiendo desde las alturas y esparciéndose por sobre el mundo, que por supuesto está abajo.



Proceden a intersectarse (cruzarse) las puntas y las horquetas vuelven a aparecer una vez más en la figura.



Los dos signos se copulan y forman una nueva figura. Cuando se juntan encierran un espacio en su interior.



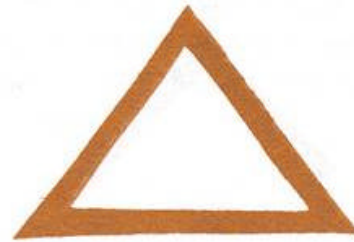
La intersección o entrecruzamiento ya está completa y resulta otra suerte de estrella de seis puntas. Las dos figuras originales, que eran tan definidas en su primitivo impulso hacia la unión, son completamente absorbidos por la nueva figura, que irradia fuerza por todos los lados, desde un punto central. La figura en sí siendo inmóvil, genera movimiento alrededor de ella.



Así como los cinco últimos signos expresaban el destino del alma, los próximos cinco simbolizan la naturaleza del intelecto humano.



Intelecto pasivo.



Intelecto creativo.



Intelecto activo.



Intelecto desordenado.

Las tres líneas con que se desarrollan estos símbolos moviéndose, ya sea en lo horizontal o en lo vertical, juntas o separadas, nada realizan. Surgen del vacío y a él retornan. Solamente el intelecto creativo encierra un espacio y forma una figura definida, transformando a las tres líneas en un objeto real, del cual, el triángulo es el símbolo. Cuando el intelecto es sacudido la figura se disuelve una vez más y las líneas retornan al vacío, atravesándose entre ellas mutuamente en un desorden general.



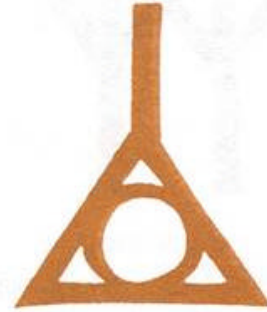
El intelecto en acción.



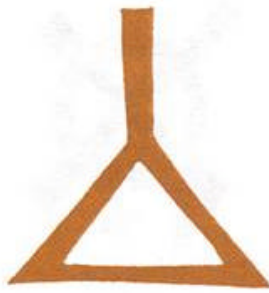
La siguiente serie ilustra las vicisitudes de la vida familiar.



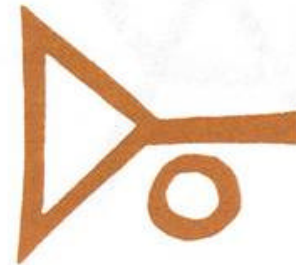
Hombre.



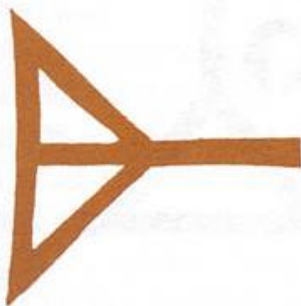
La mujer queda embarazada,



Mujer.



da a luz.



Hombre y mujer unidos para la procreación.



La familia; el hombre con su mujer e hijos.



Además de la vida en familia hay **amistad entre los hombres.**



La viuda y sus hijos.



Los hombres discuten y se pelean.



Un chico se muere.



El hombre muere.



La madre desamparada con el hijo que le queda.



La siguiente serie de signos ilustra el crecimiento y la declinación de la vida humana.



La madre muere dejando,



La criatura engendrada.



un hijo sobreviviente, que lleva en su interior el germen de una nueva familia. La verdadera esencia de los sexos y sus relaciones y los más importantes eventos privados de la vida de la familia son mostrados en la más inspirada forma de estos signos y sería imposible revelar la simple historia de la vida de la humanidad más lúcidamente con palabras.



Desde el momento del nacimiento la vida interior comienza a desarrollarse; el círculo es el cuerpo que la circunda.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA



La trinidad del cuerpo, mente y alma ahora están completamente manifestadas. La esencia inmortal, el alma, es el punto en el centro. El círculo interior representa la vida intelectual, la mentalidad del hombre, mientras que el círculo exterior representa a la persona corpórea.



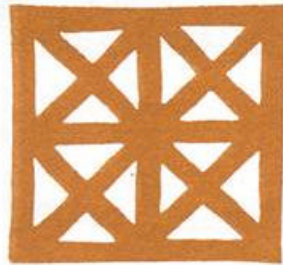
Se abre paso a través de los confines de su marco mortal y el hombre muere, con lo cual el alma se queda sin morada y retorna al lugar de donde provino.



El intelecto se vuelve desordenado y torna su fuerza en contra de sí mismo y su cuerpo.



El signo de actividad simple. Los esfuerzos de la humanidad llenan el espacio asignado a ellos, atravesándolo por todas partes.



Las actividades multiformes de la humanidad son mostradas repitiendo la figura precedente varias veces, en diferentes compartimientos.



Esto es **destrucción o desorden** en donde desaparece la concordia y la confusión toma el lugar de la armonía.



Ordenamiento. El cuadrado es en sí mismo un signo de orden, y encaja perfectamente en una figura similar, y ese es también el principio fundamental de cualquier cosa por la cual nos rodeamos.



El triceps es un antiguo signo nórdico. Un símbolo de poder celestial. Si trazamos el perímetro de esta figura, de vértice a vértice, comprenderemos el sentido de las palabras: La voluntad de Dios descende sobre el mundo, va y viene sobre la Tierra y retorna a lo Alto.



La cruz de los cruzados o Cruz de Jerusalén.

rompiendo la circunferencia:



Entre los primeros cristianos, éste, del mismo modo que muchos de los signos que lo preceden, fue usado como cruces disfrazadas durante la persecución de los cristianos. De ahí su nombre de Cruz disimulata. También llamada Cruz Gammata, porque estaba compuesta de cuatro gammas griegas.



La Cruz esvástica o cruz fylfot. Derivada de la rueda solar: ¹²



Una forma elaborada de la Cruz esvástica.



V. El Monograma

El monograma es un signo compuesto por caracteres entrelazados el uno con el otro. Las iniciales latinas, de las cuales nuestra moderna escritura deriva, son signos de la más alta dignidad y simplicidad.

A N T S

Estamos, generalmente hablando, muy acostumbrados a conectar la idea de los sonidos con la simple vista de estas formas, que solo con dificultad podemos disociar las letras y pensar en ellas como símbolos.

4 5 7

Lo mismo es aplicable a los números arábigos, que, en efecto, deben su origen a otra parte del mundo, pero con cuyos caracteres como signos no estamos menos familiarizados.

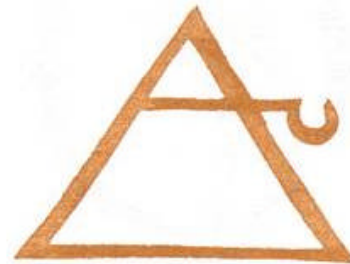


VII. Los Cuatro Elementos



Fuego

Calor seco
vehemente, colérico.



Aire

Calor húmedo
alegre, sanguíneo.



Agua

Frío húmedo
Fluído, flemático.



Tierra

Frío seco
Sólido, melancólico.

Los cuatro elementos juegan una parte importante en todo el misticismo de la Edad Media. Es de aquí de donde las interpretaciones arriba expuestas, fueron extraídas.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

Lista de material para la asignatura: TEORÍA DEL DISEÑO II

- 1 Block para dibujo con agujeta 50 x 42 cms 20 hojas.(1 para la unidad 1)
- 2 pliegos de papel batería (1 medio y 1 grueso)
- 1 Regla "T", fija.
- 1 Juego de escuadras 30-60 y 45 grados (20 cms).
- 1 Tijeras.
- Revistas para recortar
- 1 pegamento de contacto (uhu, 850, iris, o similar).
- 1 Estuche de colores (prismacolor escolar) con 24 colores.



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE HIDALGO
INSTITUTO DE CIENCIAS BÁSICAS E INGENIERÍAS
ÁREA ACADÉMICA DE ARQUITECTURA**

Bibliografía:

Arquitectura: Forma Espacio y Orden, Ching Francis D.K. 10ma edición.
España Ed. Gustavo Gili. 1995.

Aprendiendo de las vegas, VENTURI Robert Ed. GG.

Diseño y comunicación visual. MUNARI Bruno, Ed. Gustavo Gill.

El lenguaje de la Arquitectura, un análisis semiótico, Broaobeat, Geoffrey,
España.: Ed. Limusa, 1991.

El Libro de los Mapas Mentales, Buzan Tony. España. Ed. Urano 1996.

Fundamentos del Diseño, Wong, Wucius. 3ra edición: México.: Ed: Gustavo Gili
2000.

Introducción a la programación arquitectónica WHITE, Edward T. Ed. Trillas.

Manual de conceptos y formas arquitectónicas. WHITE Edward T.Ed. Trillas.

Semiótica del arte y la Arquitectura, Pignatari, Décio. Colección punto y línea
México. Ed. Gustavo Gili, 1983.

Sistemas de ordenamiento, _Introducción al proyecto arquitectónico, White,
Edward T. 2da edición: México.: Ed. Trillas 1983.

Teoría de la arquitectura, TEDESSCHI Enrico Ed. Nueva Visión Buenos Aires.