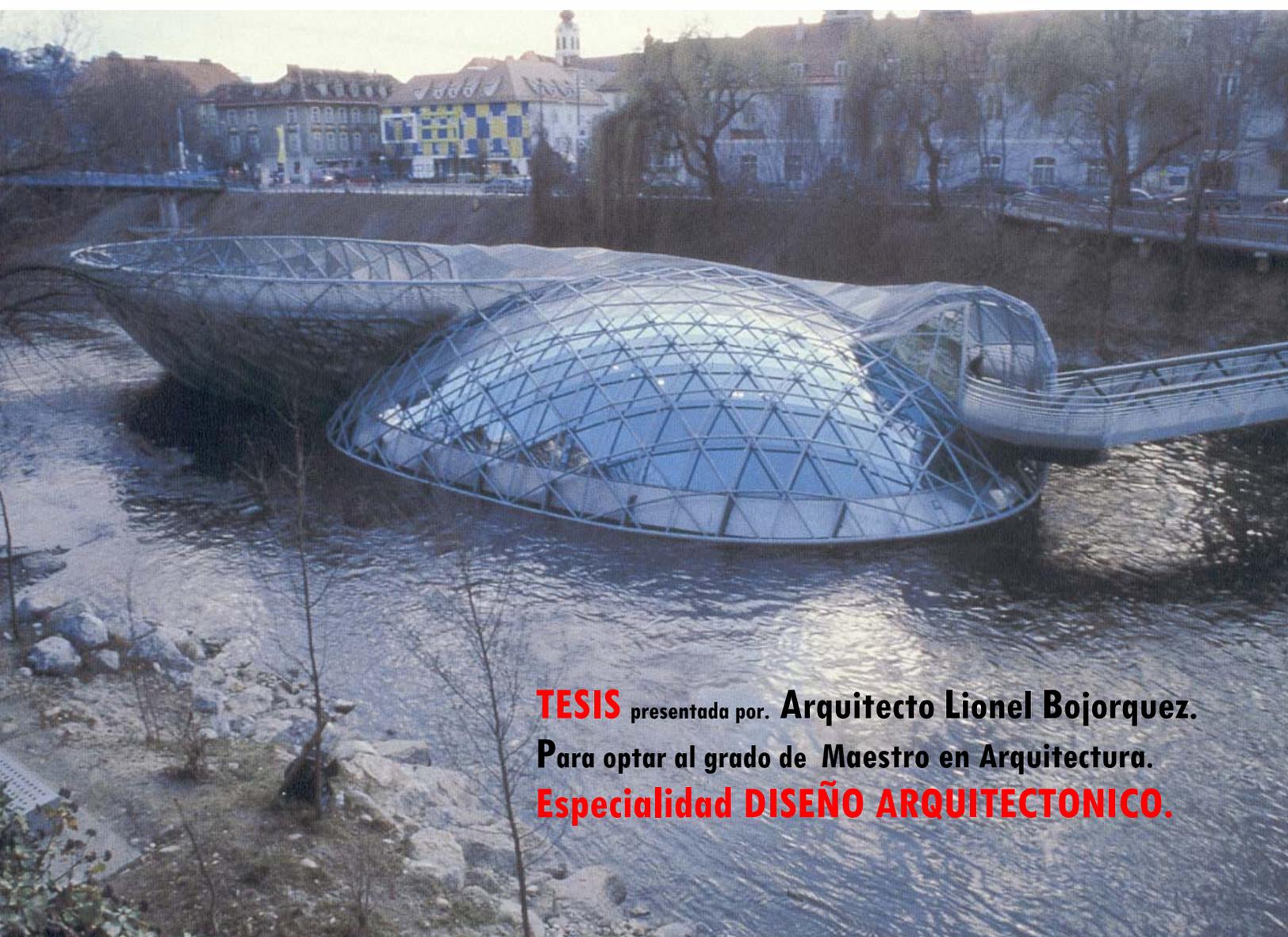


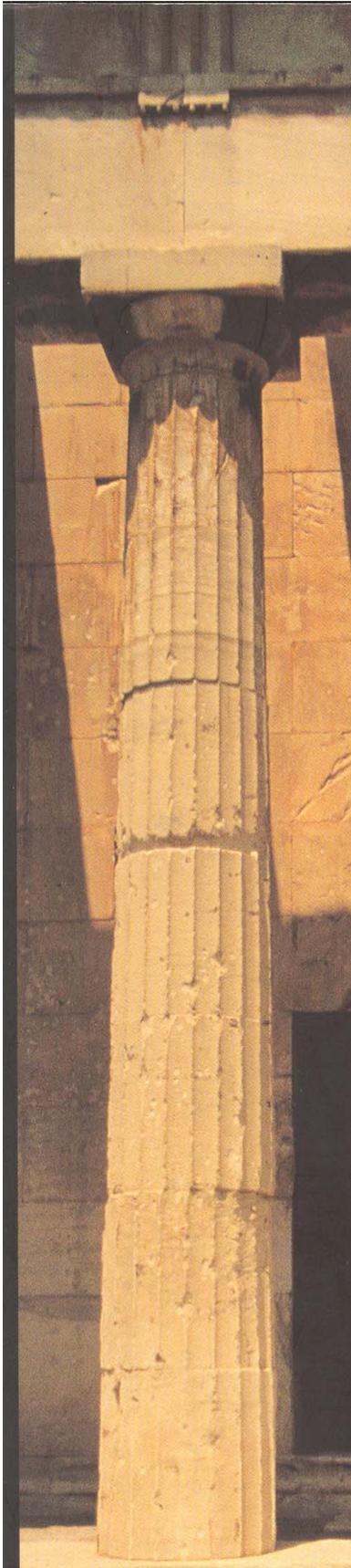
**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA.
FACULTAD DE ARQUITECTURA.
MAESTRIA EN DISEÑO ARQUITECTONICO.**

HACIA UNA TEORIA DE LA SIGNIFICACIÓN...
en el Diseño Arquitectónico.

**SEMIOTICA de la arquitectura.
LA COLUMNA.**



TESIS presentada por. **Arquitecto Lionel Bojorquez.**
Para optar al grado de **Maestro en Arquitectura.**
Especialidad DISEÑO ARQUITECTONICO.



HACIA UNA TEORIA DE LA SIGNIFICACIÓN...

en el Diseño Arquitectónico.

SEMIOTICA de la arquitectura. **LA COLUMNA.**

"No has observado, al pasearte por esta ciudad, que entre los edificios que la constituyen algunos son mudos; otros hablan; y en fin otros los mas raros cantan?... los edificios que no hablan ni cantan no merecen sino desden, son cosa muerta, jerárquicamente son inferiores a esos montones de piedras que vuelcan los carros de los contratistas, y que, al menos divierten al ojo sagaz por el orden accidental que adquieren al caer... en cuanto a los monumentos que solamente hablan, si hablan con claridad, los estimo. Aquí, dicen, se reúnen los mercaderes. Aquí deliberan los jueces. Aquí gimen los cautivos... esos pórticos de mercaderes, esos tribunales y esas cárceles, hablan con el lenguaje más claro cuando sus constructores los han realizado con la habilidad necesaria".

IÑIGUEZ MANUEL.

La Columna y el Muro. Fragmentos de un dialogo.
Colección Arquitesis. 2001

PAUL VALERY.

EL ARQUITECTO CUANDO HACE DECIR A FEDRO.

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA.
FACULTAD DE ARQUITECTURA.**



RECTOR MAGNIFICO.
Lic. Estuardo Gálvez.

**Miembros de la Junta Directiva
Facultad de Arquitectura.**

Decano.	Arquitecto. Carlos Enrique Valladares Cerezo.
Vocal I.	Arquitecto. Jorge Arturo González Peñate.
Vocal II.	M.A. Arq. Raúl Estuardo Monterroso.
Vocal III.	Arquitecto. Jorge Escobar Ortiz
Vocal IV.	Br. Pool Enrique Polanco Betancourt.
Vocal V.	Br. Heddy Alberto Popa Ixcot.
Secretario.	Arquitecto. Alejandro Muñoz Calderón.

TRIBUNAL EXAMINADOR.

Decano.	Arquitecto. Carlos Enrique Valladares Cerezo.
Secretario.	Arquitecto. Alejandro Muñoz Calderon.
Examinador.	Dra. Arq. Karim Chew.
Examinador.	M.A. Arq. Raúl Estuardo Monterroso.
Examinador.	M.A. Arq. Gladys Mendizábal.

DIRECTOR DE POSGRADO.
Dr. Arq. Mario Francisco Ceballos Espigares.

ASESOR.
M.A. Raúl Estuardo Monterroso.

A MIS PADRES.

A MI ESPOSA.

A MIS HERMANOS.

Índice.

Introducción.....9

Capítulo 1

La Teoría de la Comunicación y el Sistema de Signos Como Expresión de Ideas.....11

Semiótica o Semiología. La Arquitectura como sistema de Signos.....12

Arquitectura. El Signo y Comunicación.....15

El Signo Icónico. La Denotación y Connotación arquitectónica..... 17

El Código.....20

El Mensaje Arquitectónico. La Arquitectura en su aspecto comunicativo..... 23

Capítulo 2

Códigos Referenciales para la interpretación del mensaje arquitectónico.....30

Interpretación Arquitectónica. La arquitectura como sistema de significación.....39

Lenguaje y Simbolismo.....53

Capítulo 3

LA COLUMNA. El sentido de sus partes.....62

El Sentido del Orden.....66

La expresión simbólica en la columna clasicista.....71

La desarticulación del código “LA COLUMNA”.....75

Artículo “eternidad de la columna”.....76

Grafico del análisis componencial del código arquitectónico “la columna”.....82

Capítulo 4

Notas para una teoría del significado en el diseño arquitectónico.....87

Lenguaje. Un espacio de doble entrada.....87

El ámbito de la forma. La escritura.....88

Forma física y forma significante.....95

Generalidad de la teoría de la significación.....98

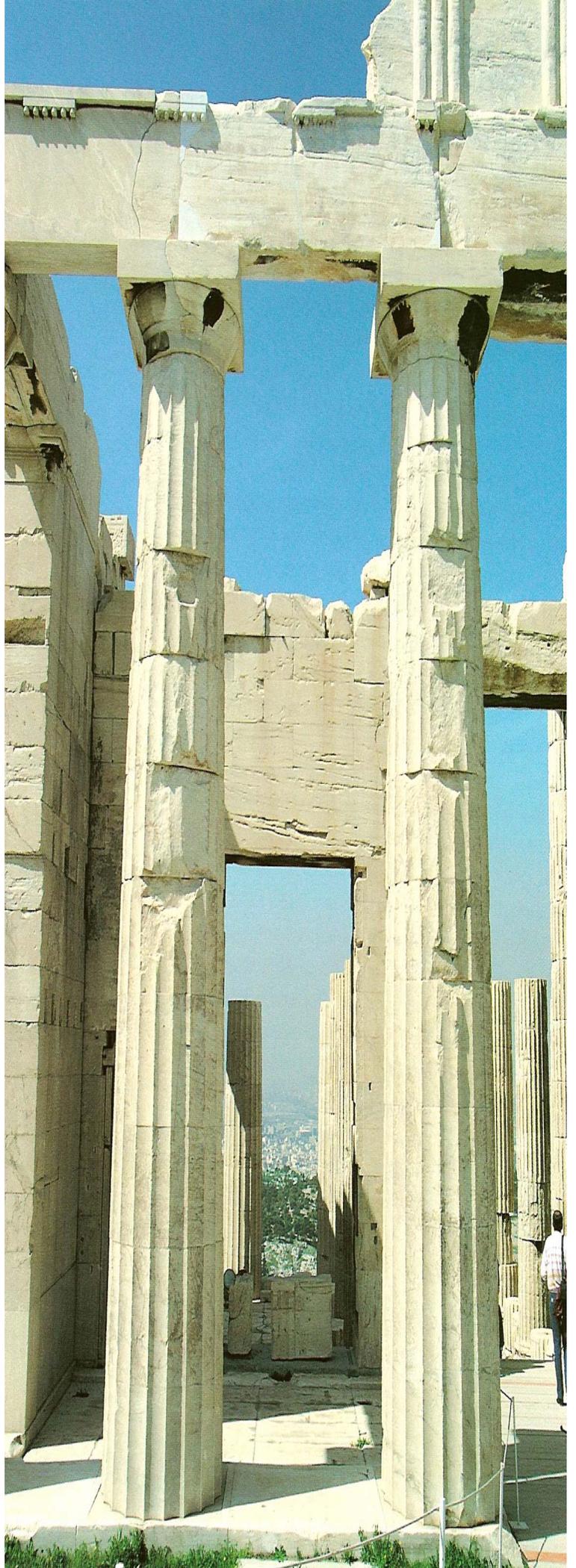
La forma escrita y el diseño arquitectónico.....99

El lenguaje visual.....100

La cuestión morfológica. Una reflexión final.....104

Bibliografía.....108

Prefacio.



PREFACIO.

Cada capítulo y cada parte de esta tesis, constituye un enfoque del conjunto de significados de la arquitectura basado en la teoría de los signos, la cual sólo está a nuestro alcance en más o menos media docena de artículos aparecidos en diversas revistas especializadas las cuales han sido recopiladas en los libros de Umberto Eco, Charles Jencks, George Baid y últimamente los de María Antonia Frías.

Estudiar la arquitectura como medio de comunicación equivale a estudiar su lenguaje como medio de expresión, con el fin de comunicar su contexto cultural y una serie de funciones que representan su forma y contenido.

Me pareció interesante proponer un material que recopile la teoría de la comunicación vinculada a la teoría de la arquitectura, cuyo propósito sea el explorar la naturaleza del lenguaje hablado y escrito al lenguaje gráfico y material de la arquitectura.

En este sentido, la cuestión fundamental del documento es contar con una herramienta que busque organizar el discurso arquitectónico en formas de lectura articuladas de manera correcta para la transmisión de un mensaje. Tomando de base un modelo "clásico" el cual permita denotar diferentes significados de su forma como medio de comunicación y expresión de ideas.

Si partimos del supuesto que sostiene que el lenguaje es una sistematización humana, la comunicación codificada es su materialización gráfica, por lo tanto el Diseño Arquitectónico es una interpretación gráfica de una idea o concepto. Por lo menos en un punto coinciden. Y dado que coinciden también comparten sus mismas características. De hecho, así como se organiza en forma semántica y sintáctica el discurso hablado, el discurso gráfico en el Diseño arquitectónico también es analizado desde los mismos criterios.

De manera que el hecho de poder articular determinada forma, significará la subdivisión de todas las disposiciones espaciales posibles del objeto arquitectónico.

Si bien se puede contar con importantes obras basadas en la aplicación de puntos de vista semiológicos al estudio de las obras arquitectónicas, estoy pensando de manera específica que la historia general de los sistemas del significado en la arquitectura todavía está por escribirse.



Introducción.

INTRODUCCION.

Antes de dar inicio al estudio de la semiótica orientada hacia cualquier campo en el que se ocupa, es necesario adquirir algunas nociones preliminares del lenguaje utilizado en la teoría de los signos.

Ya que no es solamente la ciencia que los reconoce, sino que se considera como *“la ciencia que los estudia a partir de sus fenómenos culturales”* (Pedroni, A. M. (2005). Un Acercamiento Didáctico de la Semiología. Guatemala: Editorial Universitaria USAC.)

Umberto Eco, *“afirma que hay semiótica cuando se intenta explicar como se comunica o significa, y, que es lo que se comunica o significa.”* (Eco, U. (1965). La Estructura Ausente. España: Editorial Barcelona). Partiendo de esa hipótesis todos los fenómenos culturales son sistemas de signos que estructuran un mensaje, por lo que esencialmente es comunicación.

Uno de los sectores en el que la semiótica encuentra mayor realidad es el de la arquitectura, ya que puede aplicarse a su connotación simbólica, su construcción escenográfica, su contemplación o *“el simple acto de comunicación que caracteriza su función”*. (Picanto, A. (1962). La Semiología en la Didáctica. Argentina: Editorial Buenos Aires.)

El objeto arquitectónico provoca por lo general un disfrute comunicativo a la vista del hombre, como un estímulo complejo de actos sensoriales que incitan a una determinada reacción.

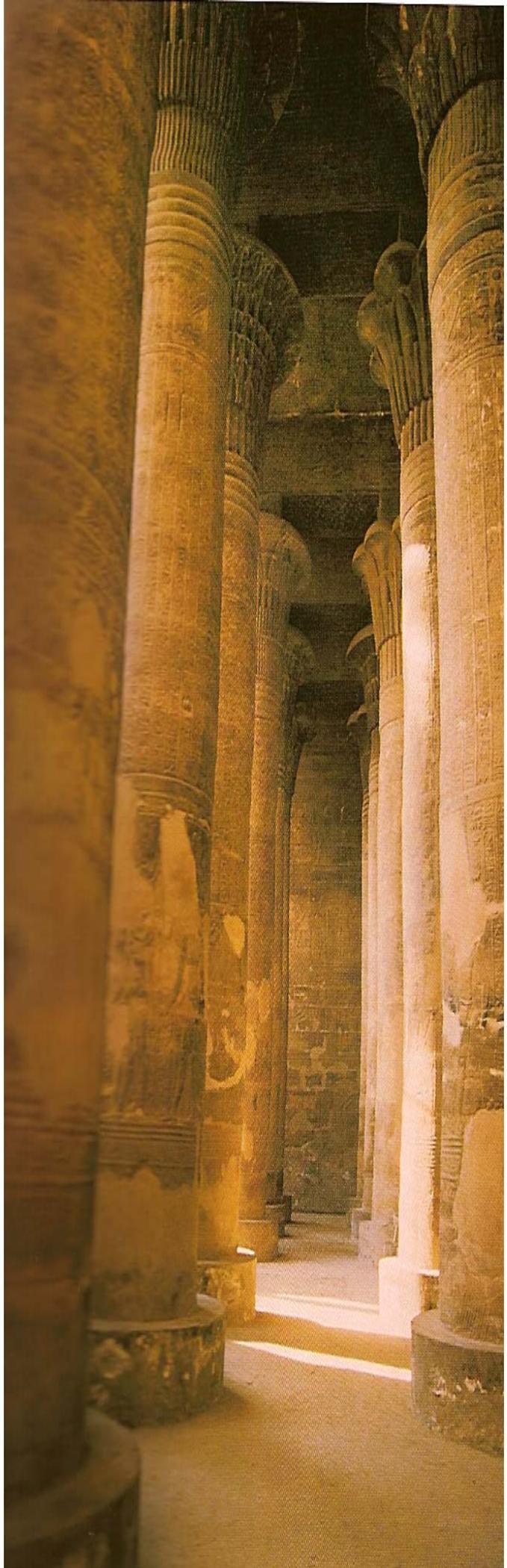
El problema que se plantea es saber si el aspecto semiótico suministra claves explicativas a un código arquitectónico, que por lo general se convierte en un objeto de comunicación y que además ejerce una función, que, para el caso específico de esta tesis se llama la *“Columna”*.

La aplicación de un sistema semiótico a la columna permitirá denotar la presencia física de su significado, Por lo que los códigos del modelo estructural que la construyen postulan teorías fundadas a través de la observación de la obra arquitectónica.

En este sentido, el uso de la semiótica en la arquitectura no solamente permite vincular los significados posibles a ella, sino que se dispone al uso de un fenómeno que engloba la magia y la persuasión.

Queda claro que ahora en adelante se utilizará la expresión Semiótica de la Arquitectura para designar el fenómeno propiamente dicho, considerado como un sistema de códigos que debe tratar de caracterizarse por medio de un comportamiento observable de su forma elaborada, que comunica y aplica significados basados en el universo de códigos semióticos.

**SEMIOTICA O
SEMILOGIA.
La arquitectura
como sistema de
Signos.**



LA TEORÍA DE LA COMUNICACIÓN Y EL SISTEMA DE SIGNOS COMO EXPRESIÓN DE IDEAS.

La teoría de la comunicación como ciencia inseparable al hombre, se destaca en la utilización de signos los cuales responden a instrumentos de señalización que por su naturaleza transmiten un significado general a la mente humana. (Pierce, C. S. (1974). Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje. Buenos Aires).

A partir de allí se considera que el hombre se sirve de distintas clases de señales que interpretan el habla, la escritura y el arte, *“lo que hace necesitar de la comunicación para poder interrelacionarse como ser social y forme parte de la sociedad dentro de un proceso comunicativo entre otra persona, consigo mismo u otro ser viviente”*. (Idem)

Charles Morris, en los fundamentos teóricos de los signos hace ver al ser humano en su vida cotidiana, a partir de diferentes señales que se transmiten en las matemáticas, la lógica, la escritura, el alfabeto de los sordomudos, los ritos simbólicos, las formas de cortesía, las señales militares e incluso en el sistema nervioso del hombre.

El mismo umbral aporta el estudio de la comunicación a nivel táctil, el cual llega a considerar comportamientos sociales como el beso, el abrazo, el

golpecito en el hombro, o el de *“los códigos del gusto presentes indudablemente en las costumbres culinarias”*, (Eco, U. (1965). La Estructura Ausente. España: Editorial Barcelona.)

De esta manera, se concibe una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, que enseña en que consisten y cuales son las leyes que lo gobiernan.

Con la misma precisión, los lenguajes articulados como sistemas comunicativos que parecen basados en improvisaciones entonatorias, como los lenguajes silbados, o *“en una sintaxis rítmica desprovista de entidad semántica, los murmullos, los gemidos, la ruptura del ritmo de elocución, el sollozo o el suspiro”*. (Gauss, M. (1980). Introducción a la Sociología y Antropología. Paris.)

La *“Semiología”* no es más que una parte de esa ciencia la cual es aplicable al dominio de los hechos humanos, y, busca su lugar ante la lingüística como único código específico del lenguaje simbólico que combinado entre si, articula mensajes con múltiples e infinitos significados.

La arquitectura propone la posibilidad de constatar el fenómeno de la comunicación con relación al hombre y su función, teniendo como referente el signo arquitectónico que da la presencia de su significante, cuyo significado es la función que lo hace posible. (Cabrera, R.(1970). Definiciones sobre Semiótica.)

Lo significativo, en un ejemplo; es la imagen acústica evocada por la voz "manzana", y lo significado no es (como falsamente se podría intuir) la manzana misma, sino el concepto de manzana.

"El signo lingüístico es pues, una entidad psíquica de dos caras... que propone conservar la palabra signo para designar a la totalidad y reemplazar el concepto e imagen acústica respectivamente por significado y significante", (Cabrera, R. (1970). Definiciones sobre Semiótica. Recopilación.)

SIGNIFICANTE.- *Eficacia "psíquica" de la imagen acústica*

SIGNIFICADO.- *Concepto "abstracto" de una cosa.* (Idem)

Ha de preguntarse si lo que se considera como comunicación en arquitectura es simplemente un acto de estimulación y un *"estímulo es una serie compleja de actos sensoriales que provocan cierta respuesta"*. (Cabrera, R.(1970). Definiciones sobre Semiótica.)

En ese sentido lo que puede considerarse como un estímulo en arquitectura es el significado conectado con el objeto que predisponga su uso funcional.

Umberto Eco, ejemplifica la escalera como un objeto que actúa sobre el individuo de manera estimulante, *si ha de pasar donde hay una escalera, ha de levantar el pie y después el*

otro, peldaño a peldaño, y ha de hacer esto incluso si hubiera preferido seguir caminando a nivel de suelo, la escalera le estimula a subir, aun cuando en la oscuridad tropiece con el primer escalón por no poderlo ver. (Eco, U. (1965). La Estructura Ausente, España: Editorial Barcelona).

Así, desde el momento en que el hombre reconoce como escalera al objeto y lo sitúa bajo el concepto general de escalera, determina su función y le permite responder a un estímulo por sí mismo. Los significados conectados a este objeto provocan su función comunicativa.

SEMIOTICA O SEMIOLOGIA. La arquitectura como sistema de Signos.

El que hacer semiótico, *"constituye el estudio científico de todos los procesos de significado que hacen posible la comunicación humana, y, en particular aquel que adquiere de manera perceptible el medio para producirlo."* (Pedroni, A. M. (2005). Un Acercamiento Didáctico de la Semiología. Guatemala: Editorial Universitaria USAC).

A primera vista, la descripción de un campo semiótico puede parecer una lista de comportamientos COMUNICATIVOS, por lo que la semiótica estudia todos los procesos culturales como PROCESOS DE COMUNICACIÓN, y sin embargo, cada

uno de dichos procesos parece subsistir solo porque debajo de ellos se establece un "*SISTEMA DE SIGNIFICACION*". (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

En el campo cultural, el problema de la significación preocupa al ser humano al pensar en su capacidad simbólica y la relación con "EL SIGNIFICADO," palabra que, afirma el contenido real del lenguaje; así, "*EL SIGNIFICANTE*" genera la estructura conformada de manera natural y social que dará valor al contenido. Esto constituye la estructura de un mensaje articulado por códigos que; "*busca ejercer en el ser humano un pensamiento signico-simbólico como una modalidad singular y poderosa para observar de diferente manera al mundo*". (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

Los procesos de comunicación entre seres humanos o entre cualquier tipo de aparato "inteligente", ya sea mecánico o biológico presupone un sistema de significación como condición propia de su contenido real.

Es por eso que el signo, se puede definir como algo que esta en lugar de otra cosa, nada importa si "esa cosa" existe o no. (Prieto, D. (1980). Discurso Autoritario y Comunicación Alternativa. México).

"En consecuencia, es posible establecer una semiótica de la significación independiente al

fenómeno significativo". (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

Filósofos y lingüistas, han estado siempre de acuerdo en reconocer que sin ayuda de los signos seria difícil distinguir dos ideas de manera clara y constante. Y es que, el lenguaje se puede definir como un sustituto simbólico de la realidad, o "*como un sistema de signos en donde las dos definiciones dicen exactamente lo mismo*". (Prieto, D. (1980). Discurso Autoritario y Comunicación Alternativa, México).

Se dice continuamente que la semiótica, se traduce como la ciencia de la significación que se deriva de las fuentes del filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce y del lingüista suizo Ferdinand de Saussure. Principales teóricos de la semiología.

Ferdinand de Saussure, concibe a la semiótica con el nombre de la semiología del griego semeion, estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, y contribuye intensamente a la naturaleza del signo verbal como una manera solidaria del ideal semiológico. (De Saussure, F. (1967). Curso de Lingüística General. Argentina B A: Editorial Losada),

Saussure, diferencia los conceptos de "lengua" y "lenguaje", "*el primero como un sistema de signos que expresan ideas y al conjunto de convenciones verbales necesarias adoptadas como un cuerpo social que*

permite la comunicación con los individuos". (Idem) Y el segundo como el conjunto de signos usados para la comunicación que dependen de la lengua.

En este sentido es de hacer notar como la propuesta Saussureana, favorece al signo a partir del fenómeno significativo que da lugar de ser interpretado por medio de códigos de reconocimiento establecidos en la práctica social.

Casi al mismo tiempo, pero de manera diferente la semiótica es anunciada por *Charles Sanders Peirce*, (Peirce, C. S. (1975). La Ciencia de la Semiótica. Nueva Visión) filósofo que condiciona al interpretante dentro de la teoría del conocimiento, consecuencia que motiva el equilibrio de las funciones del signo desde la perspectiva de la psicología social de *Saussure* y la cognoscitiva de Peirce, permitiendo una serie de combinaciones simbólicas e icónicas que identifican todo hecho de cultura y practica social como lenguaje.

Al establecer cualquier proceso de comunicación, la intención principal es comunicar un determinado contenido a un receptor, pero aparte de esa función primordial, el uso del lenguaje puede ser usado para desempeñar muchas otras funciones, como estableció Roman Jakobson en la década de los años `60.

Jakobson, termina la exposición de su teoría recordando que; *la función principal del lenguaje es la de*

comunicar y que los actos comunicativos no tienen por qué manifestar una única función, lo normal es que aparezcan varias mezclas que predominen sobre las otras.

La semiótica es sobre todo un punto de vista peculiar; una perspectiva que consiste en preguntarse de que manera las cosas se convierte en portadoras del significado.

En la arquitectura, la semiótica se describe como aquel fenómeno de diseño que modifica la realidad a escala tridimensional, con el fin de permitir el desarrollo de cualquier función vinculada a la vida asociativa.

"Ese fenómeno se estructura con un modelo de comunicación y de estimulación el cual deberá ser ejercido por su función", (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. México: Editorial Gernika).

En la arquitectura, se debe de tratar de determinar que modo de análisis de lenguaje se va aplicar, ya que se debe de elegir entre aquello que estudia el lenguaje como sistema de signos, y aquello que se ve como un aspecto de la comunicación.

No obstante, es posible aplicar metafóricamente el significante y el significado a la arquitectura, ya que presenta al observador diferentes maneras de describir al objeto arquitectónico y de entender su contenido.

En términos lingüísticos quiere decir que la arquitectura puede ser descrita por analogía o de manera más particular percibida como metáfora.

EL SIGNO.

Arquitectura y Comunicación.

Al menos hipotéticamente la palabra signo, a través del latín *signum viene del étimo griego *secnom*, raíz del verbo "cortar", "extraer una parte de" (en aquel idioma), (Cabrera, R. (1970). Definiciones sobre Semiótica Recopilación).*

La raíz primitiva parece indicar que; "signo" sería algo que debía de referirse a una cosa mayor, de la cual había sido extraído una hoja con relación a un árbol, un diente o un animal.

La propuesta Saussureana, considera implícitamente al signo como ARTIFICIO COMUNICATIVO que afecta a dos seres humanos dedicados intencionalmente a comunicarse y a expresarse algo.

En la definición de Peirce, *un signo es algo que esta en lugar de alguna otra cosa, para alguien en ciertos aspectos o capacidades.* (Peirce, C. S. (1975). La Ciencia de la Semiótica. Nueva Visión)

En el estudio semiológico la definición de signo, "no es más que una entidad puesto que existe y es perceptible, aprehendido por los sentidos y que da información de algo distinto". (Pedroni, A. M. (2005). Un Acercamiento

Didáctico de la Semiología. Guatemala: Editorial Universitaria USAC). "*El signo marca la ausencia de aquello en lugar de lo cual se ha colocado*". (Prieto, D. (1980). Discurso Autoritario y Comunicación Alternativa. México).

Ello significa que todo es susceptible de transformarse en signo, ya que cualquier elemento de la realidad que deja de significarse a si mismo para comenzar a arrojar otros sentidos es un signo. Un ejemplo es el suspiro (que me dice de la ansiedad de alguien que esta a mi lado), el punto, la palabra o un libro.

Los signos son los resultados provisionales de reglas de codificación que establecen correlaciones transitorias en la que cada uno de los elementos esta por decirlo así, autorizado a asociarse con otro elemento y a formar un signo solo en determinadas circunstancias previstas por el código.

Es bastante frecuente que se establezca una equivalencia entre signo y unidad significativa, partiendo de la suposición de que en la mente de cada comunicador se encuentran almacenados una cantidad variable de signos, los cuales son similares por un gran numero de personas y por ello puede ser considerado como signos de lengua, ya que en su aspecto léxico es entendida como un conjunto socializado de signos. (Vencto, M. (1990). Elementos de Semiótica). México.

Además puede ser posible que algunos hablantes almacenen ciertos signos propios o personales, la suma de cada uno de ellos contenida en

cada memoria puede ser considerada un repertorio de signos patrones.

Por lo tanto, cuando alguien quiere comunicar algo, actualiza determinados signos que al ser seleccionados ordenan reglas que constituyen el equivalente de su significante.

De esta manera no son los objetos en si mismos ni la función real de ellos que los hace posible, sino es un conjunto de articulaciones visuales (figuras), que se interpretan de acuerdo con ciertos códigos convencionales que forman un significado mediado por los sentidos o por su propia percepción.

En la arquitectura el primer esfuerzo debe de concentrarse en aprender a leerlo, para lo cual solo se debe plantear la siguiente interrogante. ¿Qué me dice el edificio, obra arquitectónica, u objeto que tengo frente a mí, además de su simple presencia?

En el ejemplo anterior de la escalera, el hecho de que estimule a subir a una persona determina la naturaleza de su significante, que por sus rasgos pertinentes comunican su posible función ya que *“culturalmente establece independencia con el comportamiento del individuo e incluso de su presunta reacción mental”* (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen). Es indudable que la escalera no tiene nada que ver con la teoría de la comunicación, pero los procesos de codificación son comportamientos

sociales, por lo que sus códigos se construyen como modelos estructurales que postulan hipótesis fundadas por medio de observaciones de uso comunicativo.

Así pues; la semiótica reconoce al signo vinculado a un objeto arquitectónico con la presencia de un significante, cuyo significado es la función que este hace posible.

El universo semiótico es el que puede hacer una lectura comunicativa y rigurosa de la arquitectura, en la que los únicos objetos concretos son las obras arquitectónicas como formas significantes. (Broadbent, G. (1984). Función y Signo. Semiótica de la Arquitectura.” México).



FALSIFICACION DEL DOLMEN Y EL MENHIR. La Columna y el Muro. Fragmentos de un dialogo. Colección Arqutesis. 2001

El ser humano siempre trata mediante “imágenes” de hacer una representación lo más natural posible de lo que sus ojos captan, cuando la técnica puede lograr una fijación perfecta de la imagen mediante una fotografía, las artes comienzan a alejarse de lo realista.

Así, el primer grado de la interpretación (dibujo de contornos) entendida como una iconicidad; lleva ya la significación y demanda una aportación intelectual más elevada.

Habrà que responder a preguntas como ¿Qué se pretende con ello?, ¿Qué hay detrás de ello? Lo simbólico no tiene una lectura unívoca. Lo simbólico es un intermediario entre una realidad reconocible y un conocimiento invisible paralelo a la significación en donde siempre existe una simplificación.

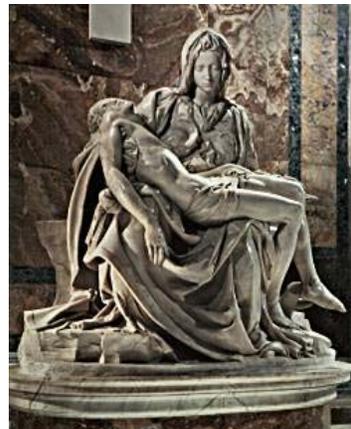
Entre las disciplinas sistematizadas más recientes se encuentra la CINESICA y la PROXEMICA, que ha nacido en el ámbito antropológico pero rápidamente se ha afirmado como disciplina de comportamiento simbólico, de los gestos, las posturas del cuerpo, la posición recíproca del espacio. (Así como los espacios arquitectónicos imponen o presuponen determinadas posiciones recíprocas de los cuerpos humanos). *“Pasan a ser elementos de un sistema de significaciones que no por casualidad institucionaliza la sociedad al máximo”*. (Solares, B. Estructuras Sintácticas. México siglo XXI).

EL SIGNO ICONICO.

La denotación y connotación arquitectónica.

El término icono proviene del griego *“Eikon” que significa retrato, imagen o figura*, existiendo relación en su origen. (Pedroni, A. M. (2005). Un Acercamiento Didáctico de la Semiología. Guatemala: Editorial Universitaria USAC).

Para Charles Sanders Peirce, el icono representa una forma particular de realización del proceso significativo. *“Un icono es un signo que se refiere al objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no tal objeto”*. (Peirce, C. S. (1975). La Ciencia de la Semiótica. Nueva Visión). De acuerdo a lo anterior, los signos icónicos pueden ser clasificados en imágenes las cuales comparten cualidades simples al objeto o en metáforas que representan al objeto, *“estableciendo un paralelismo con el mismo orden”*. (Idem)



LA PIETA. MIGUEL ANGEL. Bridgeman Art Library. SIMBOLISMO CRISTIANO. New York 2001.

El universo de la comunicación visual, parece producir procesos de significación en los cuales se eleva el carácter "cultural", (reconocidos como los códigos iconográficos). *Mismos que parecen regir la comunicación arquitectónica y el llamado lenguaje de los objetos.* (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

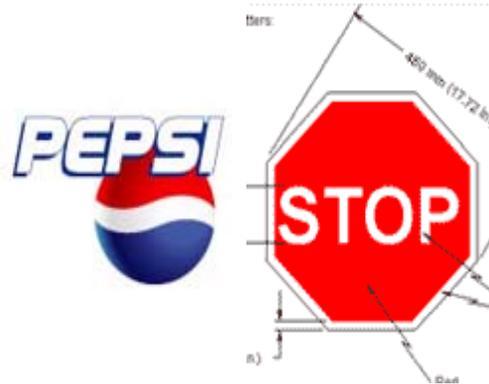
Charles Morris, *dice que un signo es icónico en cuanto posee el mismo las propiedades de sus denotados, de lo contrario no es icónico.* (Morris, C. (1975). Signos, Lenguaje y Conducta. Buenos Aires).

Estos son motivados en una primera instancia, pero deben de apoyarse en convenciones de representación y marcas de reconocimiento para poder cumplir con su función significativa.

Nadie puede leer una imagen si no ha aprendido a descifrarla, ya que toda lectura se basa en el reconocimiento que se aprende socialmente de ella.



IMÁGENES DE CODIFICACIÓN. Los Lenguajes del Símbolo. Investigaciones de Hermenéutica 2001.



IMÁGENES DE CODIFICACIÓN. Los Lenguajes del Símbolo. Investigaciones de Hermenéutica 2001.

En las últimas dos décadas del siglo XX, la "sociedad de la información", hizo explosión en las audiovisuales, la telemática y en la informática; la internacionalización de los mercados y los intercambios de información más complejos y rápidos llevaron a profundas transformaciones donde la comunicación y el poder comunicativo de la imagen se convirtieron en un factor fundamental en esta sociedad mediática en la que vivimos.

La información más rápida asimilada es la que se transmite en un lenguaje visual (ó audiovisual), *donde la imagen cada vez más "dramatizada", se convierte en un bastión de la sociedad contemporánea.* (Martínez, L. (1995). Semiótica Contemporánea. MEXICO). En este contexto estudiar y analizar la imagen, no es sencillo a pesar de la cotidianidad de la misma.

"El proceso de percepción es un proceso estructurante". (Solares, B. (2001). Los Lenguajes del Símbolo. Ediciones México). El universo exterior no está estructurado en sí mismo; es el ojo humano el que lo estructura, lo

organiza y le impone un orden y un sentido al percibirlo y pensar sobre él, apoyado en que “*el todo es más que la suma de sus partes*”, podríamos decir que todo en el mundo de la imagen, se presenta en un contexto determinado y es modelado por ese contexto.

Los pensamientos influyen en lo que se observa y viceversa, estableciéndose reciprocidad intrínseca entre lo que se aprende y lo que se hace, o lo que se percibe en el entorno y lo que se realiza sobre él.

En la lectura e interpretación de imágenes, según Mauricio Vencto, se pone en práctica distintas competencias del ser humano. (Vencto, M. (1990). Elementos de Semiótica. México).

La **Competencia iconográfica**: que permite identificar las formas y asociarlas con el mundo real. (Facilitando el análisis objetivo de la imagen, una visión jerárquica y diferente a ella).

La **Competencia enciclopédica**: que llegará hasta dónde llegue la memoria visual del mundo.

La **Competencia lingüístico-comunicativa**: que posibilita describir mediante palabras el contenido de la imagen.

La **Competencia modal (espacio-temporal)**: que permite identificar espacios y tiempos distintos.

El **Factor ideológico**: *que mediatiza la visión de la imagen según la*

ideología y el concepto del mundo que tenga el receptor. (Idem) Es precisamente el factor ideológico que hace ver lo que realmente no está.

Así es fácil observar que las tres primeras competencias hablan del nivel denotativo, mientras que el factor ideológico cae completamente en el nivel connotativo

De esta manera el signo icónico tiene un plano de significado y significante como modelo de expresión denotativa y connotativa, que puede ser aplicada hacia una lectura rigurosa de la arquitectura.

Si se compara el lenguaje hablado con el arquitectónico, es más motivado que arbitrario, lo que le permite decir que contiene mayor proporción de signos icónicos, u otro modo de decirlo es que “*los signos arquitectónicos están más de cerca de su base funcional que los lingüísticos*”. (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).



FUNDACION MIRO. GALERIA DE ARTE.
Arquitecto. Joseph Llouis Serp. Barcelona. 1990

La semiótica es connotativa en el plano en que la expresión esta constituida por otra semiótica, en otros términos existe código connotativo cuando el plano de la expresión es otro código.

La diferencia entre denotación y connotación se debe al mecanismo convencionalizador del código, independientemente de que las connotaciones puedan parecer habitualmente menos estables que las denotaciones. *“La estabilidad concierne a la fuerza de la convención codificadora, pero una vez que se ha establecido la convención, la connotación se convierte en una expresión y contenido como función semiótica”*. (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

Un código connotativo puede definirse como un sub.-código en el sentido que se basa en un código base (Idem).

EL CODIGO.

“El código es un sistema de convenciones comunicacionales a las que constituyen las reglas de uso y de organización de varios significantes”. (Pedroni, A. M. (2005) Un Acercamiento Didáctico de la Semiología. Guatemala: Editorial Universitaria USAC).

Un código es también un sistema de significación que reúne entidades presentes y entidades ausentes. Siempre que una cosa materialmente

presente a la percepción del destinatario representa otra cosa a partir de reglas subyacentes, hay significación.

El acto perceptivo del destinatario y su comportamiento interpretativo no son condiciones necesarias para la relación con la significación; basta con que el código establezca una correspondencia entre lo que REPRESENTA y lo REPRESENTADO, correspondencia valida para cualquier destinatario posible aun cuando de hecho no exista ni pueda existir destinatario alguno. (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

Si se remite a la lengua, ese modelo ejemplar de códigos se entiende como un uso de significantes, un ejemplo de ello es la casa, morada y/o vivienda. (Lo que por su parte esta dando a conocer las relaciones de significación en que se fundan sus signos) *y se puede entender como “organización de varios significantes”*. (Fornari, T. & Negrin, C. (1990) El Mensaje Arquitectónico. México: Editorial Gernika).

Sin embargo, no todos los códigos son así de completos; pues un código puede proponer solo un repertorio semántico de donde se escogerán los signos que se usaran, pero también puede proponer un sistema de reglas combinatorias de los elementos escogidos, es decir orientar a los fines de selección o de combinación.

La lengua en tal sentido, se estaría afirmando como un código mixto

“porque no solo suministra las equivalencias entre ciertas palabras y sus significados, sino también las reglas de combinación de ciertos sintagmas prefijados”. (Pedroni, A. M. (2005) Un Acercamiento Didáctico de la Semiología. Guatemala: Editorial Universitaria USAC).

Un ejemplo selectivo podría ser el código Morse, *porque permite que los puntos y las líneas que expresan letras del alfabeto sean luego mezclados siguiendo las leyes combinatorias de la lengua*. (De Saussure, F. (1963). Curso de Lingüística General. Buenos Aires).

A	· —
B	···· —
C	···· — ···
D	···· — ·
E	·
F	···· — ···
G	···· — ··· —
H	···· — ··· ·
I	··
J	·· — — —
K	·· — —
L	·· — ···
M	·· — —
N	·· — ·
O	·· — —
P	·· — ··· —
Q	·· — ··· — ·
R	·· — ··· — ·
S	····
T	—
U	····
V	···· —
W	···· — ·
X	···· — ···
Y	···· — ··· —
Z	···· — ··· — ·
1	— ·····
2	— ··· —
3	— ··· — ·
4	— ··· — ···
5	— ··· — ··· —
6	— ··· — ··· — ·
7	— ··· — ··· — ···
8	— ··· — ··· — ··· —
9	— ··· — ··· — ··· — ·
0	— ··· — ··· — ··· — ···

LENGUAJE ARTICULADO DE CODIGO. “CODIGO MORSE”
Investigaciones de Hermenéutica. Blanca Solares

Estas precisiones restringen la noción de código, ya que los sistemas convencionales elaboran códigos secundarios o sub-Códigos mas o menos sistematizados que introducen nuevos elementos lexicales, o confieren diferente valor conativo a elementos previstos por su código básico, se entiende que la noción de código y sub-Código no se refiere solo a convenciones lingüísticas *“sino a todo tipo de cuadro de referencia*

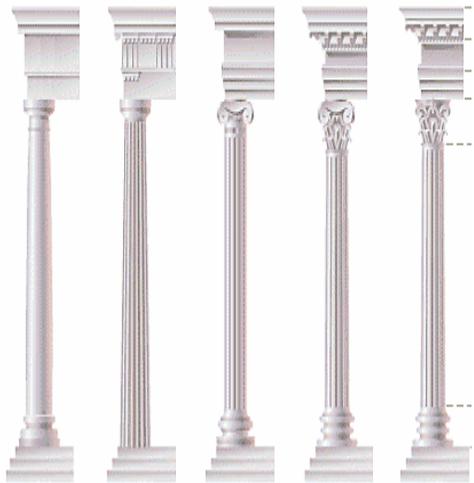
convencional”. (De Saussure, F. (1963). Curso de Lingüística General. Buenos Aires). (Por ejemplo las convenciones gastronómicas) Gusto-Paladar el cual es un código sistematizado que puede variar de ciudad en ciudad).

Los distintos códigos y sub-códigos sobre los que luego se constituyen los niveles de significado de un mensaje, pueden tener distinta sistemática y rigidez, en el caso del gusto-paladar es más bien rígida ya que no se combina la azúcar con la sal.

También los distintos códigos y sub-Códigos pueden tener distinta formalización o representación como manifestaba Saussure, *“la lengua esta representada en un diccionario y en una gramática”*. (idem) Pero hay que aclarar que no solo “NO” se están representado todos los códigos sino, ni siquiera todas la lenguas, por eso el que un código carezca de representación escrita no anula su ser.

Una teoría de los códigos, debe de establecer más que nada el grado de elevación connotativa a que pueda llegar, y hasta que punto de la superposición del signo produce el laberinto de significaciones enlazadas. *“A efecto que se constituya como una descripción de códigos en términos de semiótica estructural”*. (Solares, B. (2001). Los Lenguajes del Símbolo. Ediciones México).

En el caso específico; la arquitectura es un código no verbal, aunque en algunos casos especiales se dan estos códigos arquitectónicos dotados de gran cantidad de sub-Códigos; por ejemplo el sub-Código "clásico" el cual expone el lenguaje clásico de la arquitectura.

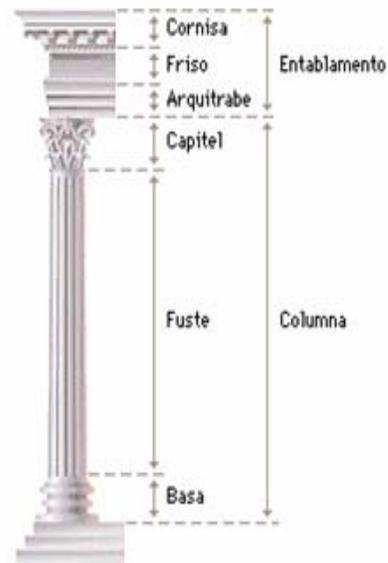


"LOS ÓRDENES". Lenguaje Clásico de la Arquitectura. RICHARD BUNT. Barcelona 1981.

"Este es aquel, cuyos elementos decorativos proceden directa o indirectamente del mundo antiguo. Del mundo clásico. Como a menudo se llama. Estos elementos son fácilmente reconocibles, por ejemplo: COLUMNAS de cinco variables estándar, aplicadas también de modo estándar, maneras estándar de tratar huecos, puertas, ventanas y remates, así como series estándar de molduras. Pese a que se apartan del modelo ideal se siguen identificando como edificios clásicos". (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).

Por lo común, sus sub-códigos son mixtos, como el sistema clásico que proporciona un repertorio de elementos que indican como combinarlos. Si se considera la constitución de un orden, este "consta de una columna" que sostiene en la parte superior el arquitrabe, el friso y la cornisa, conjunto de tres elementos que reciben el nombre completo de entablamento. No tiene por que haber un pedestal, (sobre el que se alce la columna) y a menudo no lo hay. A su vez la columna esta compuesta por base, fuste y capitel, de esta manera se ve como el sistema clásico establece un sintagma que desde abajo hacia arriba impone la siguiente sucesión de elementos.

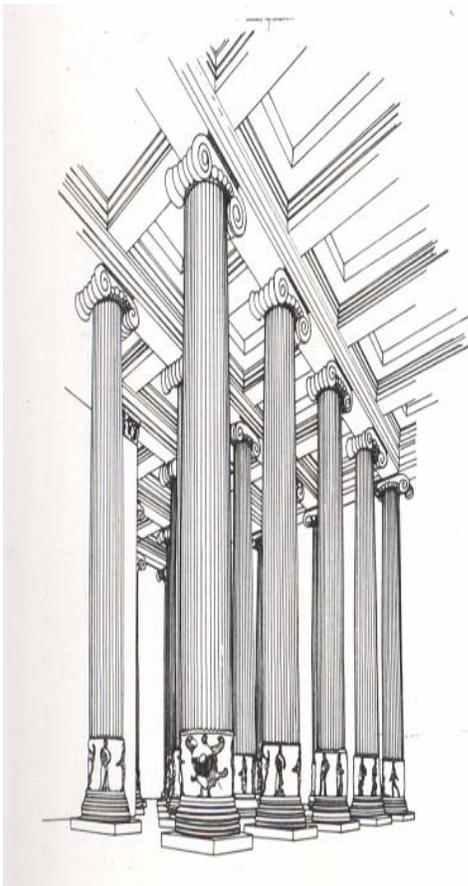
Pedestal, base de columna, fuste de columna, capitel de columna, arquitrabe del entablamento, y cornisa del entablamento.



"LOS ÓRDENES". Lenguaje Clásico de la Arquitectura. RICHARD BUNT. Barcelona 1981.

La rigidez de sub-códigos varían según su tipo; en el caso técnico constructivo según las épocas, el clásico fue mas rígido que el manierista, y mucho “*menos rígida la aplicación posmoderna*”. (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).

En el caso del clásico a contado con representaciones mucho mas abundantes, modernas y precisas a otros estilos; la del tratado de Vitrubio, Alberti, Serlio, Vignola y de todos los que lo sucedieron.



“EL LENGUAJE CLASICO REPRESENTADO POR KARL FIEDRICH SHINKELL”. BIOGRAFIAS Teoría del Renacimiento hasta la Actualidad. 2001

EL MENSAJE ARQUITECTONICO. La arquitectura en su aspecto comunicativo.

Los mensajes verbales están estructurados por palabras que contribuyen a una abstracción mental, un símbolo en el caso representado por una palabra hablada, por sonidos que transmiten significados que se comparten con los demás, efectuándose así un “*acto comunicativo*”. (Idem)

De esto depende que las personas sean capaces de conocer mayor número de símbolos, manejar mayor cantidad de abstracciones, y poder pensar cosas mas complicadas de manera más compleja.

Contrariamente la persona cuyo conocimiento de los símbolos sea más estricto su modo de pensar será mas estrecho. Esto indica la importancia que tiene el manejo de los símbolos lingüísticos (vocabulario) para desarrollar la capacidad de expresión en muchos otros aspectos de integración como individuos en crecimiento, entendido éste en su aspecto físico, mental, y emocional.

Para poder validar un enfoque lingüístico que analice a la arquitectura, es necesario preguntarse por expresiones utilizadas en el que hacer de la enseñanza y en la práctica del arquitecto. Términos aplicados a; “el lenguaje de la arquitectura” o “el mensaje arquitectónico”.

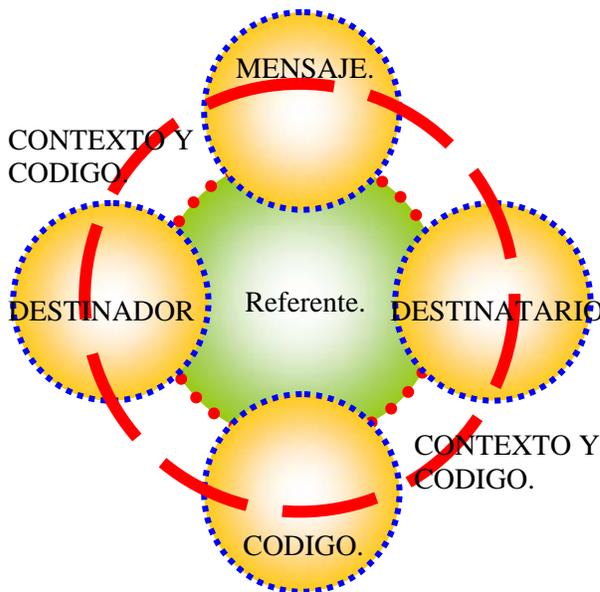
Al hacer un análisis de la comunicación verbal y la arquitectura, se constituye todo un hecho discursivo. Por ejemplo: EL DESTINADOR es quien manda el mensaje al DESTINATARIO, este a su vez se convierte en operante según su CONTEXTO, el cual toma de referencia el destinatario y capta lo susceptible a un CODIGO general, cuanto menos común al destinador.

Por último se hace necesario un CONTACTO o canal físico el cual busque una conexión psicológica entre el destinador y el destinatario. Permitiendo que el uno con el otro establezcan y mantengan una comunicación.

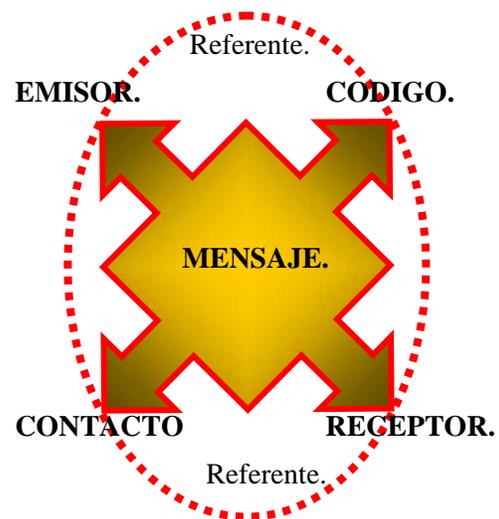
*“La estructura verbal de un mensaje depende básicamente de la función que vaya a predominar, incluso es capaz de ordenar el referente hacia el contexto llamado “función referencial” **denotativa o cognoscitiva** convirtiéndose en el hilo conductor de varios mensajes”.*
(Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. México: Editorial Gernika).

La función emotiva o expresiva estará centrada en el DESTINADOR, quien es el que apunta a una expresión directa del hablante ante aquello que esta hablando, lo cual tiende a producir una expresión de emoción sea verdadera o fingida.

DIAGRAMA REFERENCIAL DE COMUNICACIÓN VERBAL Y ARQUITECTURA.



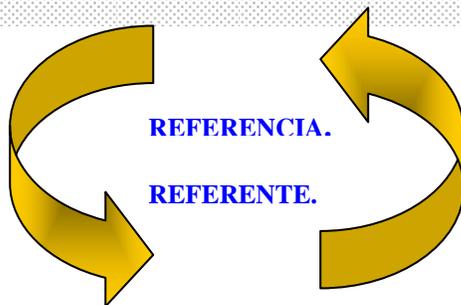
ARQUITECTO. Lionel Enrique Bojorquez Cativo. HACIA UNA TEORIA DE LA SIGNIFICACIÓN. Semiótica de la Arquitectura. “La Columna”.



ARQUITECTO. Lionel Enrique Bojorquez Cativo. HACIA UNA TEORIA DE LA SIGNIFICACIÓN. Semiótica de la Arquitectura. “La Columna”.

El problema que concierne en la producción de signos es el REFERENTE; es decir, ese estado de presencia que corresponde al contenido de la función semiótica. Ya que se convierte en un elemento que puede conducir a la falacia, por lo que siempre existe la posibilidad de mentir dentro de la estructura de la función semiótica, se debe recordar que esta es la posibilidad de significar y por tanto de comunicar algo a lo que no corresponde un determinado estado real de hechos, la posibilidad de mentir es de la misma forma que la de reír.

Siempre que hay mentira hay significación y siempre que hay significación se da la posibilidad de usarla para mentir, por lo que la semiótica puede poner condiciones de significación y condiciones de verdad entre una semántica intencional y una existencial.



ARQUITECTO. Lionel Enrique Bojorquez Cativo.
HACIA UNA TEORÍA DE LA SIGNIFICACIÓN. Semiótica de la Arquitectura. "La Columna".

La lógica moderna ha establecido una distinción entre dos niveles de lenguaje, "el lenguaje-objeto que habla de objetos y el metalenguaje que habla del lenguaje mismo".

(Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. México: Editorial Gernika).

Lo anterior podría poner en descalificación la estructura de un mensaje para edificios arquitectónicos ya que de alguna manera se convertirían en objetos signícos.

Umberto Eco, explica que en la época cotidiana son bastante frecuentes los signos en los que una parte del referente es utilizado como significante y ejemplifica. "*un barbero puede exponer un cilindro con rayas rojas y blancas para denotar su presencia y obtener un símbolo*".

(Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

Una parte del referente se semiotiza y se hace arbitrariamente simbólica de todo el complejo a que se refiere.

Para la estructura del mensaje, el referente es algo distinto a sí mismo, ya que se encuentra físicamente separado. "*La percepción del receptor es quien sustituye al referente coincidiendo parcialmente con el cuerpo físico o forma significante del mensaje*". (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. México: Editorial Gernika).

Todo sistema de significación se comporta en un plano de expresión y contenido los cuales denotan y connotan la forma y el concepto, para lo cual en la arquitectura el significado pertinente a su caso específico debe de ser tomado de su contexto, ya que la capacidad del elemento significativo deviene de la posición en que el elemento tenga entre otros.



INTERIOR. CAPILLA DEL H. COLEGIO MILITAR, MEXICO.
Arquitecto. Agustín Hernández.



EXTERIOR. CAPILLA DEL H. COLEGIO MILITAR, MEXICO.
Arquitecto. Agustín Hernández.

Para Rudolf Arnheim, las variadas formas de un edificio añaden un lenguaje visual que proporciona una palabra diferente para cada tipo de vista que el observador pueda tener de él, esta capacidad de distinción deriva básicamente en la parte “referencial” de su función. (Peñalva, S. (2004). Diseño, Teoría y Reflexión. México).

Un motel o un hospital no pueden tener el mismo aspecto que una estación de bomberos o una biblioteca pública. Por lo que la base denotativa de su significado, consiste en hacer referencia a un mensaje preexistente de la comunicación arquitectónica que un edificio estructura a partir de su uso, y “*al repertorio de elementos (signos) simples o complejos que lo hagan útil*”. (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. México: Editorial Gernika).

El referencial arquitectónico de la identidad funcional de un edificio puede ser aplicado a elementos figurativos, específicamente aquellos que son parte de la arquitectura, un campanario por ejemplo utiliza medios y/o elementos emblemáticos que configuran su uso sin especificar el referente contextual en el cual puede ser utilizado. “*De la misma manera los estilos arquitectónicos pueden connotar su fin específico, de los cuales se ha hecho un largo uso de comunicación arquitectónica e incluso abusando de ellos como expedientes semánticos*”. (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).

Existen formas arquitectónicas que suelen proporcionar claves de decodificación funcional, así por ejemplo las ventanas, las puertas, las escaleras, las chimeneas y los techos son capaces de significar aspectos funcionales parciales de los edificios de manera interior sin olvidar su

exterior. Estas formas además de denotar un rol funcional, también connotan ciertos atributos que ayudan a la definición del carácter del edificio.

“Una aplicación directa al código de la columna pueden ser los órdenes clásicos de la arquitectura griega, en la que el corintio se ha considerado siempre un orden femenino, el dórico masculino, y el jónico que busco ocupar una posición intermedia bastante asexuada”.
(Idem)



CAPITELES CORINTIOS. “Lenguaje Clásico de la Arquitectura.”
Historia del Arte. Barcelona 1981.



CAPITELES CORINTIOS. “Lenguaje Clásico de la Arquitectura.”
Historia del Arte. Barcelona 1981.

El aspecto funcional, es otra de las características diferentes de la arquitectura. *“Que una arquitectura debe servir para aquello para lo que ha sido creada es evidente y será precisamente este aspecto funcional el que originará las múltiples tipologías de edificios según su finalidad”.* (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. México: Editorial Gernika).

Sin embargo, la paradoja surge al comprobar que a pesar de su funcionalidad que nos lleva a vivir en permanente contacto con ella, el lenguaje de la arquitectura parece ser el más desconocido, el más lejano para la mayoría de personas. La mayor dificultad radica en sus formas no figurativas y en sus niveles de abstracción.

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA CAPITULO 1.

Vencio, Mauricio. (1990). "Elementos de Semiótica". México.

Bunt, Richard. (1981). "El Lenguaje Clásico de la Arquitectura". Barcelona

Cabrera, Roberto. (1980). "Definiciones sobre Semiótica". Teoría de la Comunicación. Recopilación.

De Saussure, Fernand. (1963). "Curso de Lingüística General". Buenos Aires

Eco, Umberto. (1970). "Tratado de Semiótica General". Editorial Lumen (traducción) 1970

Eco, Umberto. (1965). "La Estructura Ausente". Editorial Lumen. 1965.

Fornari, Tulio & Negrin, Chel. (1992). "El Mensaje Arquitectónico". Editorial Gernika.

Morris, Charles. (1975). "Signos, Lenguaje y Conducta". Buenos Aires

Peñalva, Sergio. (2004). "Diseño, Teoría y Reflexión". México.

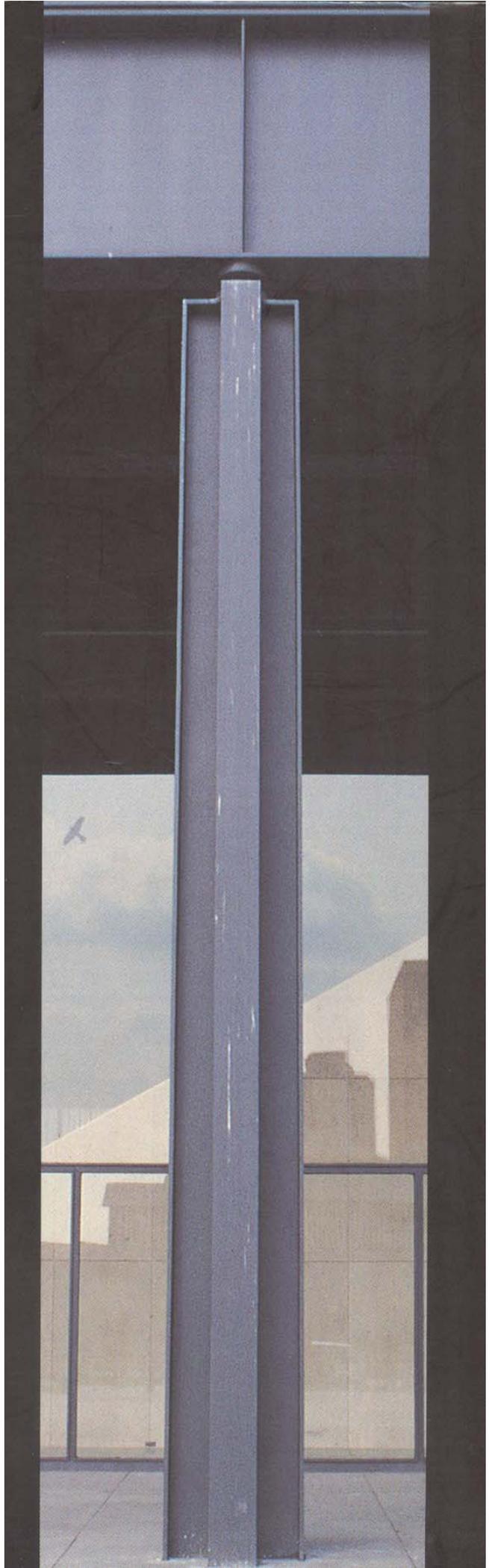
Pedroni, Ana María. (2005). "Un Acercamiento Didáctico de la Semiología". Guatemala: Editorial Universitaria. Usac.

Peirce, Charles Sander. (1975). "La Ciencia de la Semiótica". Nueva Visión

Prieto, Daniel. (1980). "Discurso Autoritario y Comunicación Alternativa". México.

Solares, Blanca. (2001). "Los Lenguajes del Símbolo". Ediciones México.

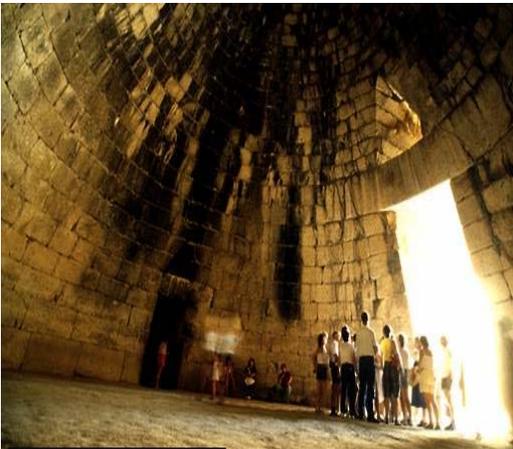
**La arquitectura
como sistema de
significación.**



CODIGOS REFERENCIALES PARA LA INTERPRETACION DEL MENSAJE ARQUITECTONICO.

Los códigos referenciales para la interpretación del mensaje arquitectónico son aquellos que tienden a denotar una función utilitaria.

CODIGOS DE CERRAMIENTO del espacio arquitectónico. Cubiertas, cúpulas, muros, bóvedas, terrazas, los cuales pueden ser considerados como códigos primarios.



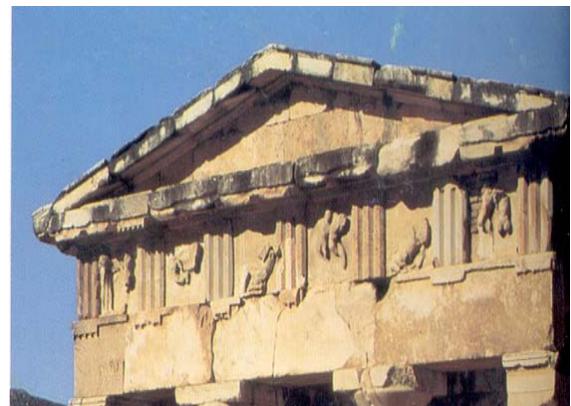
CUPULA DE CERRAMIENTO.
SITIO ARQUEOLOGICO DEL MEDIO ORIENTE.
Historia del Arte. Barcelona 1981.

CODIGOS SECUNDARIOS, podrán ser aquellos que tienden a denotar una función **UTILIARIA AL ESPACIO** arquitectónico. Ejemplo de ello: las gradas, las puertas, las ventanas, y las columnas.



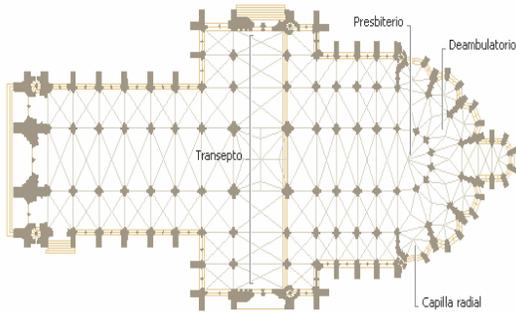
INTERIOR. "ARQUITECTURA DOMESTICA."
LUIS BARRAGAN. MEXICO. Monografías 1980.

CODIGOS SIMBOLICOS, denotaran un significado de imagen historicista. Ejemplo. Un tímpano, Un remate, Un frontón, Una moldura. (Su connotación es puramente ornamental.)



FRISO, ARQUITRABE Y TIMPANO. Arquitectura clásica.
PROPILEO ATENIENSE. Historia del arte. 1981.

CODIGOS ICONICOS, denotaran significado parecido o de semejanza a una figura, por ejemplo; La cruz, El sol, Una Flor, (su connotación es puramente metafórica.)



PLANTA ARQUITECTONICA. CATEDRAL GOTICA. SIMBOLISMO CRISTIANO. Historia del arte. 1981.

CODIGOS FUNCIONALES, denotaran un significado de uso. Ejemplo. Una Sala, Un comedor, una cocina, un garaje, un dormitorio. (Su connotación es puramente funcional.)



"COMEDOR". Arquitectura domestica. CHARLES REENE MACHINTOSH. Proporción y escala. Monografía 1990.

CODIGOS TIPOLOGICOS, denotaran un tema utilitario; Hospital, Escuela, Museo, Restaurante, Banco. (Su connotación es puramente útil e identificatoria.)



MUNICIPALIDAD DE GUATEMALA. Levantamiento fotográfico 2005.

CODIGOS CONSTRUCTIVOS; que articulan toda la estructura del mensaje arquitectónico. (Materia) Ejemplo. Ladrillos, Concretos, Bloques, Pigmentos, Pisos, Metal, Vidrio. (Su connotación es puramente constructiva.)



INTERIOR. "ARQUITECTURA DOMESTICA." LUIS BARRAGAN. MEXICO. Monografías 1980.

CODIGOS GRAFICOS, que estructuran el mensaje del arquitecto. (Idea) Ejemplo. Presentaciones arquitectónicas, maquetas, modelos 3D. (Su connotación es puramente grafica.)

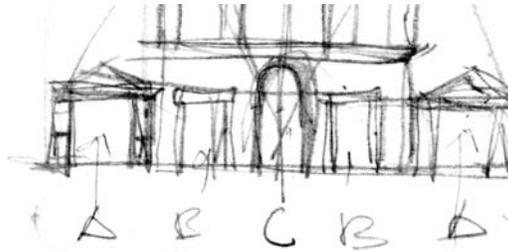


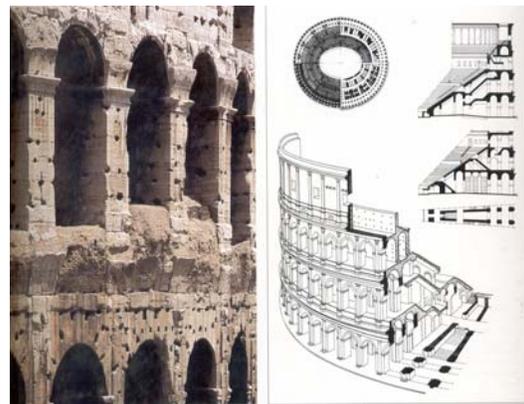
GRAFICO. "sketch" Representación del edificio "paladium" Guatemala.

Las funciones de la arquitectura no se agotan en su versión existencial, técnica o funcional; existe también una función íntimamente ligada a la idea de significado.

"Es decir, existen arquitecturas que tienen como función la comunicación de determinados mensajes ideológicos". (Tashen. Monografías. (2004). Teoría De La Arquitectura del Renacimiento a la Actualidad). Pero por encima de todas las funciones de la arquitectura Serlio, *"especificaba que en cuanto el Dórico debía de usarse en iglesias consagradas a los santos mas extrovertidos, el Jónico debía de utilizarse a los santos y santas matronales, ni demasiado duros ni demasiado tiernas, así también como a los hombres cultos, el Corintio para las vírgenes y por ultimo el Toscano el cual consideraba adecuado para fortalezas y prisiones"*. (Idem)

Obviamente esa asignación de caracteres masculinos y femeninos a los órdenes clásicos de la arquitectura se acompaña de una asignación de atributos de fuerza y delicadeza. Lo cual enlaza con algunos usos antiguos de los ordenes que al superponerlos se hacían ubicando al Dórico en el nivel inferior por encima del Jónico.

El sentido puramente significativo de esta disposición se hace ejemplar en el Coliseo Romano en donde las columnas no cumplen ninguna función estructural relevante. (Bunt, R. (1981).El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).



COLISEO DE ROMA. HISTORIA DEL ARTE ROMANICO EN EUROPA. Historia del arte 1991.

Otra forma de significación se da en la composición de los elementos arquitectónicos, que en el léxico del lenguaje podría considerarse como “sintaxis”, por la carga semántica que relaciona las referencias funcionales.

En un ejemplo de contenido militar; se puede mencionar “El Arco de Constantino,” este era parte de una de las obras majestuosas de Roma y cuya organización es estrictamente simétrica, enfatizando la evocación de la capacidad de “fuerza”, “poder” y “perdurabilidad;” cualidades que precisan el sentido funcional de la simetría y de de la victoria.



REPRESENTACION DEL ARCO DEL TRIUNFO. ANTIGUA CONSTANTINOPLA. Historia del arte 1991.

La forma no solo significa a nivel de su configuración, los mensajes pueden estar estructurados por otros componentes formales como el color, las texturas, el brillo y las transparencias, mismas que son consideradas como valores signicos que ayudan al referente para su connotación.

Hesselgren “*menciona que los colores opacos y oscuros contribuyen a crear expresiones de protección*”. (Hesselgren, S. (1980). El Hombre y su Percepción de Ambiente Urbano. México).

Es por eso; que los materiales como la teja de barro, el ladrillo rojo y la madera oscura cuando se encuentran aplicados a viviendas proporcionan esa calidad de aire acogedor que entre otras razones las hacen populares.



LEVANTAMIENTO FOTOGRAFICO.
Monumentos de arquitectura domestica. Ciudad de Antigua Guatemala. 2006

Esto lleva a recordar que los materiales de construcción pueden tener sus propios significados, así como contribuir a determinar el carácter de una edificación o el de sus partes.

Si un techo de tejas resalta el carácter hogareño de una vivienda, pareciera que no concuerda con una usina atómica; así como un revestimiento de azulejos es congruente con un quirófano pareciera no serlo para un dormitorio.

Esta semántica de los materiales suele ser aprovechada para traspasar el carácter de un edificio a otro, cuando se emplea ladrillo visto y tejas de barro por su connotación doméstica, es utilizable para resolver cerramientos exteriores de un hospital, confiriéndole a este, atributos de arquitectura doméstica aunque aquello implique un debilitamiento de su significado.

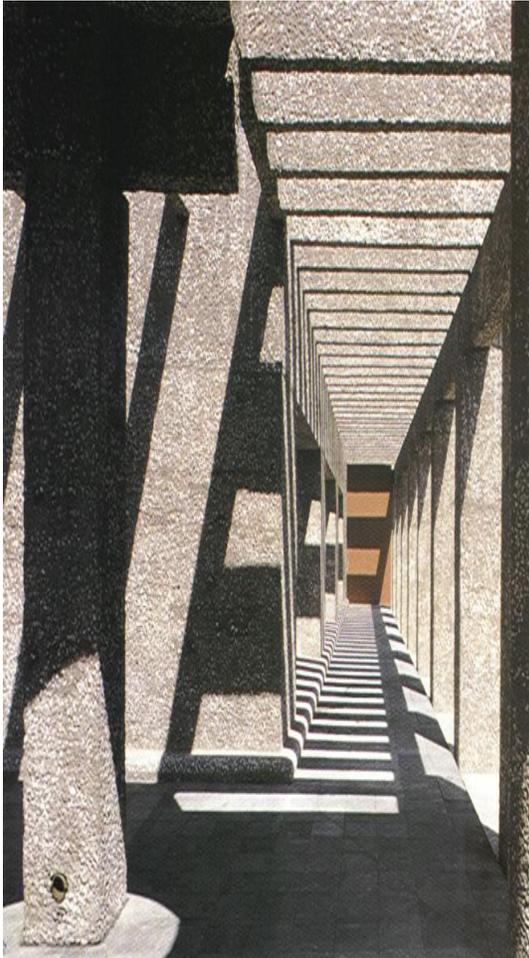


BANCO DE OCCIDENTE. GUATEMALA.
SEIS ARQUITECTOS. 2003.



BANCO DE OCCIDENTE. GUATEMALA.
SEIS ARQUITECTOS. 2003.

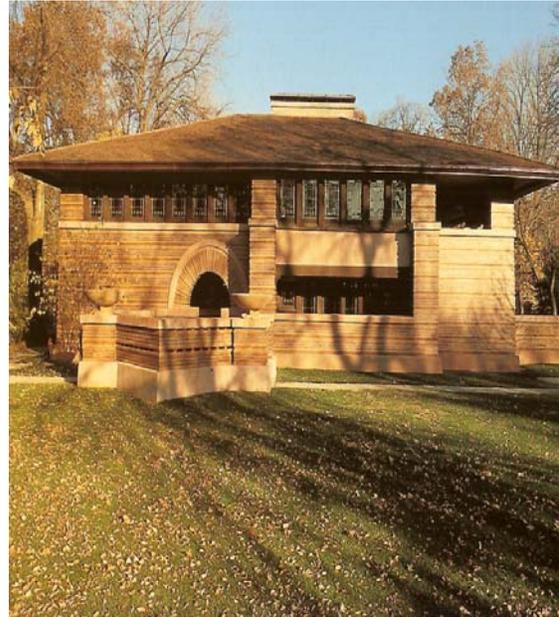
Renato de Fusto, en un artículo de la serie “El signo de la Arquitectura”, considera signos arquitectónicos a “los *ambientes que componen un edificio y que son aquellos a los que Palladio clasificó como salones, logias, patios, entradas y escaleras*”, agregando que el signo arquitectónico puede ser tridimensional y vacío. (Bloomer, K. & Moore, CH. (1982). El Signo de la Arquitectura. Madrid).



TEODORO GONZALEZ DE LEON. Arquitectura de Contraste. Ediciones México 1990.

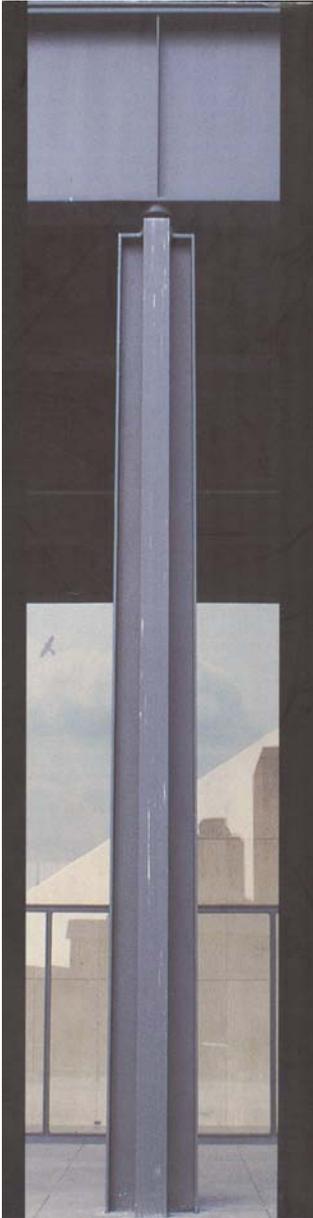
En la Winslow House, el primer proyecto de Wright, actuando como arquitecto independiente despliega didácticamente una gama muy articulada de figuras, chimeneas, fachada diferenciada en planta baja y planta alta, destacándose sobre la primera el portal de entrada, lo que contribuye a hacer *“un edificio que se erige con su encanto casi intemporal y un aspecto tan sencillo y directo como el de la casa que dibuja un niño”*. (Bloomer, K. & Moore, CH. (1982). El Signo de la Arquitectura. Madrid).

Candidez emanada en buena medida de ese sencillo léxico de sub-Signos que Wirth, utilizaba, para denominarla **“LA CASA”**.



FRANK LLOYD WRITH. “La Casa” Primer proyecto independiente.

Aquí, los sub-signos no solo tienen función de signos, sino que son portadores de significados propios; así un techo denota ser la parte superior de un edificio pero también connota su protección. Una COLUMNA puede denotar su función de apoyo vertical, pero puede connotar fortaleza o debilidad.



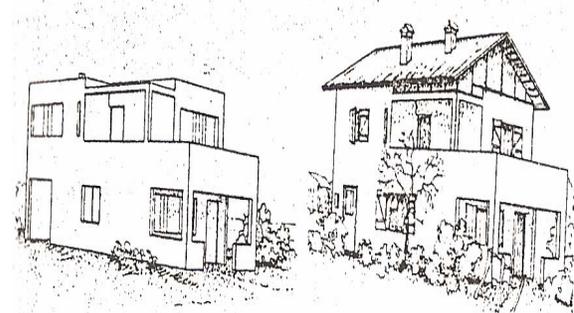
La Columna y el Muro.
Fragmentos de un dialogo.
Colección Arquitesis. 2001

En el caso del Movimiento Moderno no existió límite para la supresión de sub-Signos, ya que se eliminó por completo los significados de esa materia.

“Homogeneizando la mayor cantidad posible de superficies con la insustancialidad de los revocos lisos y presentes blancos, tan característicos del movimiento.

(Frampton, K. (1995). Historia Crítica de la Arquitectura Moderna).

Sin embargo muchas de esas obras fueron corregidas por los usuarios quienes procuraban restituírle lo faltante, una de esas edificaciones fue el conjunto de la casa de “Lege”. En donde sus habitantes buscaron el cambio a la confirmación de la imagen que tenían de “Casa”.



CONJUNTO HABITACIONAL. “LEGE”. Historiografía. Le Corbusier. 1980

Un ejemplo contemporáneo, se puede remitir al “Centre Georges Pampidau” de Renzo Piano y Richard Rogers; particularmente su fachada posterior la cual expone “*tuberías que exteriorizan el sistema vascular del edificio, mostrando una red desmesurada que llega a significar el todo*”. (Idem)



Centre Georges Pompidou". Renzo Piano y Richard Rogers.
ARQUITECTURA CONTEMPORANEA SIGLO XX.

El procedimiento constructivo influye cierta intencionalidad en el proceso de comunicación del proyecto con fines de percepción de su "forma", particularmente aquellos que se refieren al tratamiento del "acabado" que adopta. *"Resaltando de esta manera los atributos intrínsecos de su forma, superficie y volumen o bien la percepción de sus valores"*. (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. México: Editorial Gernika).



MUSEO GUGGENHEIM. BILBAO. Frank Gehry.
ARQUITECTURA CONTEMPORANEA SIGLO XX.

El entender a los edificios en su faz material y como un conjunto de componentes coherentemente organizados, se advierte que es una cantidad de variantes posibles a utilizar, como una enorme variedad de soluciones singulares que derivan de una cantidad menor de sistemas constructivos, que son verdaderos códigos destinados a prescribir que tipos de elementos constituirán un edificio, y como habrán de relacionarse sintacticamente entre si.

Por otra parte, el tamaño (escala) importa a la lectura que puede hacerse en base de los datos significativos suministrados por la propia obra arquitectónica, ya que cuando se quiere exaltar el valor de la escala para una comunicación mas directa y comprensiva, el observador aparecerá allí con los elementos de referencia ya intrínsecos como el caso de una estructura modular de trazado regulador, cuyo elemento básico sea de inmediata aprehensión para el hombre y especialmente incluido por el arquitecto, con una función algo parecida a la de una escala métrica como la que suele trazarse en los planos.

Aparecerá entonces el banco en la plaza, el pulpito en la iglesia, la escalera en el vestíbulo, el balcón en la fachada, la baranda o el elemento de textura de tamaño bien establecido. Y todos los recursos que el arquitecto pueda dar para imaginar la sensación de escala.



AEROPUERTO DE KANSAI. RENZO PIANO.
ARQUITECTURA CONTEMPORANEA DEL SIGLO XX.
Colección 2001.



AEROPUERTO DE KANSAI. RENZO PIANO.
ARQUITECTURA CONTEMPORANEA DEL SIGLO XX.
Colección 2001

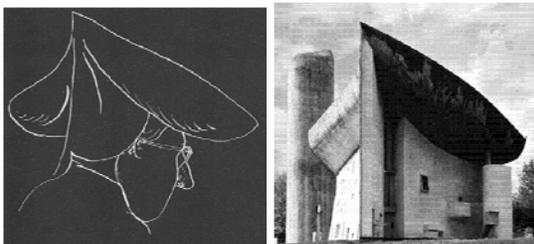
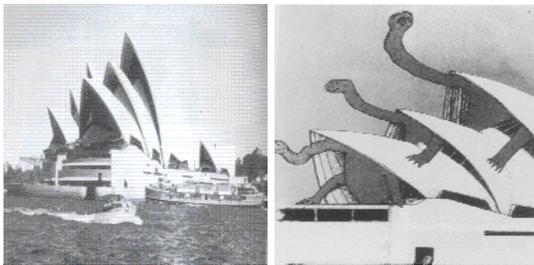
Se han interpretado mensajes que significan que es un edificio en términos de sus cometidos funcionales, pero también hay mensajes que informan acerca de quien es el edificio en términos de identidad, individualización que se resuelve mediante rasgos significativos de la más particular integración del edificio respecto a otros.

“La identidad resulta por una parte el señalamiento de la pertenencia del ente a ciertos conjuntos de cosas afines, y por otra parte la indicación de su singularidad, la que deviene de sus peculiaridades diferenciadoras en relación a otras que puedan ser comparadas”. (San Martín, I. (2005). Interpretación Arquitectónica. Curso de Maestría en Diseño Arquitectónico. Usac-Unam).

En lo cual la semiótica desemboca en la antropología cultural y ve los propios comportamientos sociales, los mitos, los ritos, las creencias, las subdivisiones del universo, como elementos de un vasto *“sistema de significaciones que permite la comunicación social, la sistematización de las ideologías, el reconocimiento y la oposición entre grupos”.* (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

Aparentemente no debería de existir Duda acerca de la capacidad de que los objetos arquitectónicos comunican, en todo caso deben de haber una discusión y se debería centrar acerca de los alcances de la función referencial, esto es acerca que si a ella le atañen todos los significados posibles de los mensajes arquitectónicos.

Evidentemente algunos proyectos se presentan mejor que otros al juego narrativo, sin embargo los edificios contienen un germen de historia. La cuestión no radica en si los signos pueden encontrarse sino en como manifestarlos.



ENSAYOS DE ESTUDIANTE. CHARLES JENCK'S.
EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA POSMODERNA.

Interpretación Arquitectónica. La arquitectura como sistema de significación.

Importante ha sido la investigación llevada a cabo en lo referente a los sistemas culturales como sistemas de comunicación, dentro de distintas sociedades cultivadas y muy poco a poco de manera especial con relación a la arquitectura, "*la que comúnmente ha sido tratada como función directa y no como sistema de significado*". (Bunt, R. (1985). El lenguaje de la Arquitectura, Un Análisis Semiótico. México).

Que la arquitectura en efecto es un sistema de significación, lo señala el hecho de que la función representa una relación entre los productos arquitectónicos y su uso, lo que constituye un hecho cultural reconocido y entendido. Además el conjunto conocido de formas arquitectónicas es limitado y tiene características sistemáticas.

La arquitectura implícitamente ha tenido que ver con el problema de la significación, desde el renacimiento cuando arquitectos como Alberti y Palladio resistemizaron "*los diez libros de la arquitectura*", de Vitrubio, marcando así la constitución de la arquitectura como un modo específico de organizar nociones y conceptos.

En la obra de la mayoría de arquitectos, las características sistemáticas se encuentran implícitas y se vuelven necesariamente explícitas en *“la exploración de la arquitectura de su significación”*. (Strauss, Leby. (1977). Antropología Estructural. España).

Hay muchos edificios que no se pueden explicar en términos de solo el enfoque funcionalista, *“ciertos edificios públicos y centros culturales se pueden definir como símbolos”*, (Bloomer, K. & Moore, Ch. (1982). El Signo de la Arquitectura. Madrid) ya que hacen las veces de representar o denotar otra cosa, no por parecido exacto sino porque la sugieren. Según advierte Saussure, *“una característica del símbolo es que nunca es por completo arbitrario; no es vacío puesto que existe en rudimento del nexo natural de su significante y su significado”*.

“Para que esos edificios signifiquen otra cosa, como en el caso del templo griego deben mantener y establecer una relación con la cosa significada, como algunos de sus patrones formales indican con fuerza, el estilóbato griego, columnata y entablamento, Se pueden captar de manera directa y obvia entre forma y significado en arquitectura.

Aquí esa relación es mucho más complicada y sistematizada, se simplifica pero cuando aparece en relación directa entre formas arquitectónicas y algo que encarna su *“significado convencional”*. A manera de ver a la arquitectura se puede convertir en un proceso de examen propio, a través del cual se espera entender algo de su naturaleza intrínseca.

Charles Morris, señala que todo sistema de significación tiene tres dimensiones características; *“Semántica-Sintáctica-Pragmática”*. La semántica según Morris, *“trata de la relación de los signos”* (algo que se refiere a algo), para con su designado. (Lo que se debe de tomar en cuenta), y por lo tanto para con los objetos a los que pueden o no denotar.

“La sintáctica es el estudio de las relaciones de signos entre sí, abstraídamente de la relación de los signos para con los interpretes”.

La distinción general entre semántica y sintáctica se puede ver en arquitectura. La forma arquitectónica como la concibe el arquitecto mediante su pensamiento siempre se ha relacionado como un problema externo. Por esto mismo, la arquitectura se ha desarrollado esencialmente siguiendo lineamientos semánticos, sin embargo como la base arquitectónica estriba en su función como un sistema para resolver problemas, parecería importante que la arquitectura estructurara *“un cuerpo de conceptos”*

sintácticos que dirigen esa

actividad. (Gandelsonas, M. (1985). Interpretación Arquitectónica. Semántica y Sintáctica. Ensayo. México).

Mientras que existen ciertas prescripciones de posibles relaciones entre los diversos elementos arquitectónicos o combinaciones de grupos de elementos, esas prescripciones se refieren de manera principal a la solución de problemas externos y en última instancia solo refuerzan la dependencia de los requisitos externos. La característica se debe de encontrar en el intento de separar la obra con los aspectos semánticos, absorbiendo marcas de dependencia externa o sustituciones de algo ausente, o bien que la arquitectura relacione formas con requisitos externos dado que la preocupación real es mostrar algún nexo entre lo real y lo complejo de la idea arquitectónica. (Abstracción).

La forma arquitectónica se considera como un mensaje, ¿cual es entonces la función de ese mensaje? En el lenguaje su función consiste en transmitir la significación (el significado). Sin embargo cualquier acto de comunicación, sea o no el lenguaje, se define como “*un conjunto de factores que comprenden al emisor, al receptor, al canal, el código, el referente y el propio mensaje*”. (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

En cualquier acto de comunicación es indispensable la presencia de esos factores, al tratarse del lenguaje o de cualquier otro sistema de

comunicación, como la pintura, la música, el cine o la arquitectura.

Con dicha definición, cualquier objeto arquitectónico o no, tiene la posibilidad de comunicar un mensaje, como indica Umberto Eco, por ejemplo, el uso de una puerta como barrera movable que abre o cierra un pasaje, permite y fomenta dicha función. Afirmar que un dispositivo fomenta una función equivale a decir que desempeña la función de la comunicación, o, que el dispositivo en si comunica a su propia función. “*En efecto los diccionarios comúnmente definen el objeto (significante) describiéndolo a la vez e indicando su función*”. (Significado). (Idem)

“*Cuando se considera un objeto en su aspecto comunicativo directo, se obtiene su definición solo en términos de su significado primario, o sea, de su función*”. (Gandelsonas, M. (1985). Interpretación Arquitectónica. Semántica y Sintáctica. Ensayo. México).

Dentro de ese contexto la forma arquitectónica se puede analizar como un mensaje que se refiere solo al referente (uso) y al canal (soporte físico). Pero como se ha señalado con anterioridad, el circuito comunicativo comprende también al “*emisor, el receptor y el código*” según el modelo comunicativo de Jakobson, esos factores comunicativos se correlacionan con áreas complementarias de significación, por ejemplo dentro del sistema de la arquitectura si bien dicho modelo solo

clasifica áreas de significación sin explicarlas, su aplicación le permite a uno aislar áreas relacionadas con el significado primario de la arquitectura, o con la noción de su función frente a otras áreas relacionadas con significados secundarios.

El significado primario en los mensajes arquitectónicos son los edificios (como mensajes) que "Representan" su uso (referente) o su estructura física (los canales), los significados secundarios "representan" y subrayan las áreas relacionadas con el emisor, receptor y código. "*Que rara vez son partes conscientes y explícitas del diseño arquitectónico*". (Gandelsonas, M. (1985). Interpretación Arquitectónica. Semántica y Sintáctica. Ensayo. México).

La preocupación de la arquitectura se ha circunscrito al área del significado primario, el área funcional dentro del área de los funcionalistas, quienes les ha interesado la sustitución de un conjunto de reglas por otro conjunto de reglas, por ejemplo las composiciones clásicas simétricas de la arquitectura, por composiciones asimétricas determinadas por el uso del edificio, como en el Pabellón Suizo de Le Corbusier.



En la arquitectura, la significación se puede describir por dos aspectos interrelacionados; el primero por un conjunto de posibilidades que estructuran los componentes, subcomponentes, sistemas y subsistemas de un edificio. El segundo; "*un repertorio de ideas, imágenes y nociones del "interior" arquitectónico*". (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen) (Planta-sección). Con este modelo las dimensiones semánticas del sistema arquitectónico se pueden ver como una síntesis entre el primer aspecto interno, que puede "*extraer patrones formales de la propia arquitectura o de cualquier otra disciplina como la pintura, y la música*". (Gandelsonas, M. (1985). Interpretación Arquitectónica. Semántica y Sintáctica. Ensayo. México)

El aspecto arquitectónico no proporciona las fuentes de los patrones reales y formales de un edificio, sino que se puede describir como un compuesto de códigos, ideas arquitectónicas, o "*conjunto de reglas para su organización que permiten la selección y combinación de formas que estructuran unidades complejas*" (Idem). La noción del código se refiere a la organización o sistema que interrelaciona los elementos o unidades en cualquier mensaje y hacen posible su comprensión.

Los elementos básicos de un código se deben ver no como elementos singulares, sino como pares de

oposiciones interrelacionadas de manera infinitamente compleja, para comprender dos nociones que poseen algo en común, junto con algo que las separa, como “*el dentro y fuera*” (Hesselgren, S. (1980). *El Hombre y su Percepción de Ambiente Urbano*. México) de un edificio arquitectónico. En arquitectura, tradicionalmente el código se ha visto como un conjunto de ideas arquitectónicas estructuradas dentro de un marco de referencia fijo. Sin embargo esta manera de entender el código arquitectónico lo restringe, no explica la complejidad de la arquitectura. Para sugerir dicha complejidad, el código arquitectónico se podría ver más bien “*como un campo de tensiones dinámicas basadas en oposiciones arquitectónicas*”. (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). *El Mensaje Arquitectónico*. Editorial Gernika. México)

Por ese marco se ha de pasar el conjunto de ideas, imágenes y nociones de los edificios sacadas del interior arquitectónico, para crear la síntesis que subyace de la forma arquitectónica. (Relación planta-sección). En el caso de la metáfora, esta se refiere a una operación que vincula un mensaje, por selección o sustitución de elementos, extraídos de un código.

En arquitectura la metáfora opera dentro de una lógica predicha sobre reglas arquitectónicas. Por ejemplo, en la arquitectura clásica la relación entre los cinco órdenes se basa en lo burdo/elegante, masculino/femenino, así, incluso cuando en un edificio los órdenes tienen un código singular, la

sustitución de un orden por otro constituye una “*operación metafórica que provoca un cambio en el significado de un edificio como mensaje*”, (Bunt, R. (1981). *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura*. Barcelona), de acuerdo con ciertas reglas. Pero hay también reglas para la combinación del orden, la manera como un orden se ha de colocar debajo de otro, el cual rige la operación.

Al hacer un ejemplo de operación con un dibujo. (En este caso una pintura), la pared equivale a la oposición entre el plano horizontal donde se “lee” la fachada, también equivale a la oposición entre la línea vertical y la visión del pintor mientras realiza ese dibujo, y la línea de visión horizontal del cliente al percibir la pared. Cada uno de estos pares de oposiciones es también representativo de uno de los posibles códigos arquitectónicos, en este caso el código Escritura/lectura.

Este código se basa en las diferencias entre la complejidad de crear, (escribir) un diseño y la interpretación, al parecer simple del espacio construido. (Lectura) entre el dibujo del papel y el edificio existente.

Entre el plano como generador de la fachada, sección o perspectiva, y la pared como material donde se “lee” el edificio.

Mientras que el código es representativo de oposiciones su propia esencia estriba en la contradicción, o sea en el hecho de que el edificio en si solo parcialmente manifieste las operaciones o dibujos

que generan su forma arquitectónica. (Hesselgren, S. (1980). El Hombre y su Percepción de Ambiente Urbano. México). Esta se puede ver también como la manifestación de códigos de las “citas” extraídas del espacio interior de un edificio, estas citas son conjuntos de ideas, imágenes en general y notaciones acerca de lo particular del objeto. Al extraer de ese interior arquitectónico se puede seleccionar cualquier forma o idea en su estado original, por ejemplo se pueden emplear patrones formales directamente de los cinco ordenes de la arquitectura clásica o puede usarse aspectos de la arquitectura mediterránea, o bien se puede usar lo opuesto de una forma o idea original, como ocurre en el uso del orden asimétrico de la arquitectura moderna en contraposición de la regla clásica de la simetría, finalmente puede modificarse o transformarse las ideas o formas anteriores para regenerar otras nuevas, como ha ocurrido con la invención de nuevos patrones en la arquitectura contemporánea.

Durante el renacimiento los códigos arquitectónicos quedaron constituidos e institucionalizados; en dicha constitución, la noción de la naturaleza desempeña una función importante. Para el arquitecto clásico, la oposición implícita entre la naturaleza y la forma arquitectónica se resolvió por la asimilación de las leyes de la naturaleza subyacentes que poseían, en el caso de Alberti la esencia de la belleza, la designación de un edificio como arquitectónico significaba que era bello, y “*como la belleza se obtenía entendiendo la*

naturaleza, la esencia primordial de la arquitectura era su relación con ella misma”. (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).

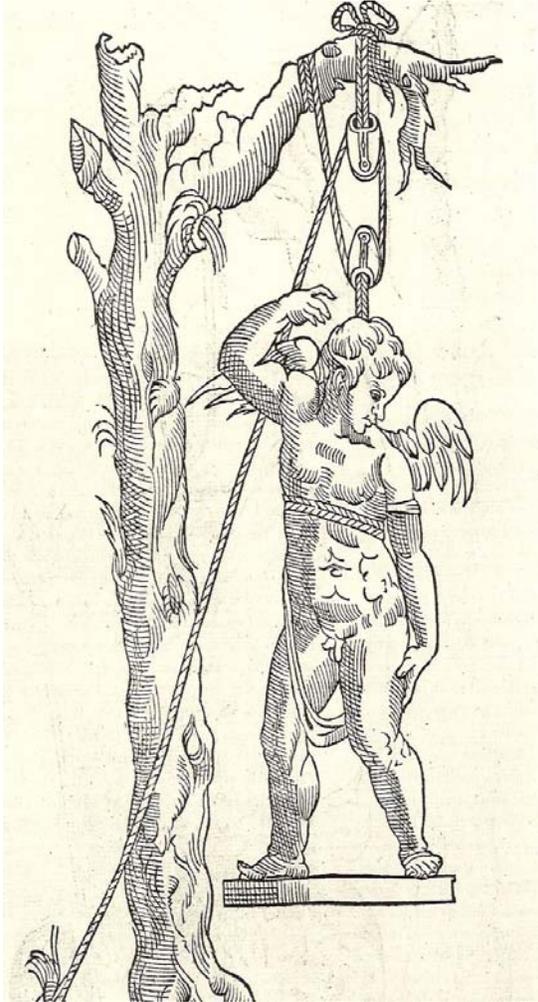
El movimiento moderno, con su síntesis bien consciente del arte y la arquitectura, representó un cambio histórico importante en el que se abandonaron algunos códigos, se mantuvieron otros y en última instancia se incorporaron a la arquitectura nuevos códigos.

Como se indicó antes, la virtud de la arquitectura clásica se derivó de su imitación de la naturaleza. (Alberti y/o Palladio), su transposición a las leyes con el propósito de imponer un orden a la forma arquitectónica.

La arquitectura continúa estando relacionada con ese concepto de naturaleza, pero a un nivel diferente donde la oposición entre naturaleza y cultura son vistas como “naturales” o sin orden y el “*programa que los transforma en orden arquitectónico*”. (Alexander, C. (1971). Notas de la Síntesis de la Forma. Harvard).



REPRESENTACIÓN ORGANICA.
NATURALEZA Y ARQUITECTURA.
VICENTE MARTIN HERNANDEZ.



LA EXPRESION DE LA NATURALEZA EXPRESADA EN ALBERTI.
Monografías. Teoría de la Arquitectura.

En un ensayo realizado por Vicente Martín Hernández, "Aprender a ver la Arquitectura", analiza algunas obras arquitectónicas bajo patrones de la observación desde una perspectiva plástica, y "*el papel que juega la luz y la sombra como contribuyentes a la acentuación de ella*". (Hernández, V. M. (2004). Iniciación al Estudio de la Arquitectura. Chicago).

La textura y el color también son dos importantes elementos los cuales hacen destacar planos horizontales y verticales que se mueven libremente en el espacio, contribuyendo al carácter del edificio. Si se observa a la arquitectura desde un punto de vista más profundo por ser esta parte de todas las artes visuales,

El problema que aquí se plantea es quien pretende comprender sus características generales.

Durante muchos siglos se ha repetido tres aspectos estrechamente ligados a la arquitectura, "*Solidez, Utilidad y Belleza*"; en diversas épocas se ha considerado la interrelación de estas cualidades de diferentes maneras y, aun cuando la belleza no se considera producto necesario de la solidez y la utilidad, se encuentra en relación con ellas. Estas condiciones colocan a la arquitectura en diferentes categorías que las restantes artes, pero "*la arquitectura se distingue también por otras características significativas como por ejemplo, la percepción, el estímulo y la observación del edificio*". (Idem)

Una obra arquitectónica ejerce una impresión peculiar en la sensibilidad, cuyo efecto se puede definir como una experiencia temporal del espacio. El paseo imaginario pone en evidencia una cualidad que distingue la experiencia de la arquitectura con otras artes visuales, que a causa del tamaño y la escala se puede penetrar en su interior, "*percibiendo sus*

*formas y sus articulaciones
sucesivamente para modelar y
conformar nuestro entorno”.*

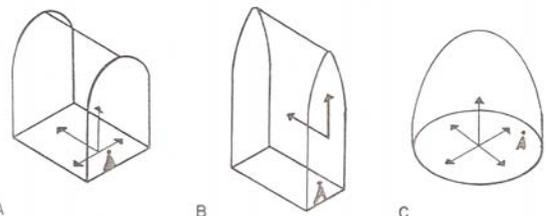
(Hesselgren, S. (1980). El Hombre y su Percepción de Ambiente Urbano. México).

Es frecuente suponer que el espacio simplemente existe, pero en el arte el espacio es creado, no se calcula su dimensión; se experimenta y la experiencia es afectada por factores diferentes al tamaño. Dos sencillos ejemplos pueden servir para ilustrar esta idea: si las paredes de dos habitaciones de idéntica dimensión estuvieran pintadas, una de ellas de un color oscuro; un gris caliente, y la otra de un ligero verde azulado, la primera habitación dará la impresión de ser pequeña, los muros parecerán acercarse mientras que la segunda parecerá expandirse y sus muros aligerarse. Pocos observadores pueden ser vencidos de que el espacio cúbico de las habitaciones es; sin embargo el mismo. En efecto, en términos de la experiencia visual los espacios no son iguales.

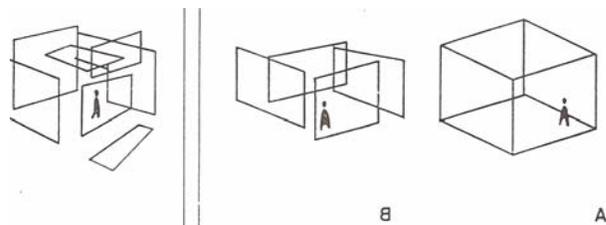
El ejemplo anterior puede sugerir engañosamente que las relaciones o vivencias espaciales en arquitectura, son provocadas únicamente por los medios de la pintura, Si se considera la diferencia de proporciones y del aspecto cuando se conciben en tres dimensiones. (Ver figura adjunta). En esto no es el tamaño que cuenta, sino la relación entre la forma, las proporciones y la escala, lo que permite juzgar de las dimensiones. Como resultado el espacio parece moverse y sentirse parte de una

organización más compleja y dinámica.

En esta situación el movimiento no es sugerido por el tamaño, la forma o la proporción, sino mediante una nueva organización del espacio fluido al volumen en su totalidad. Por lo que la experiencia estará determinada por las formas percibidas sucesivamente en el espacio.



VICENTE MARTINEZ HERNANDEZ. APRENDER A VER LA ARQUITECTURA. CHICAGO. “LEARNING TO LOOK”



VICENTE MARTINEZ HERNANDEZ. APRENDER A VER LA ARQUITECTURA. CHICAGO. “LEARNING TO LOOK”

La aplicación de un método analítico al conocimiento de la arquitectura, requiere examinar separadamente el carácter de las formas en si mismas, y la relación en que se encuentren entre si teniendo en cuenta las cualidades de proporción, forma, color, textura y escala que contribuyen a definir su carácter. Se debe observar que dicho carácter carece de significación fuera del contexto del edificio.

La manera en que las formas estén compuestas hace más importante la comprensión de la obra.

Este método de interpretación arquitectónica analiza las experiencias y no solamente simples estructuras geométricas, el primero fundado en un espacio unitario, comprensible y mensurable en su conjunto, y el segundo fundado en un “*libre y fluyente espacio de indefinible dimensión*”. (Hernández, V. M. (2004). *Iniciación al Estudio de la Arquitectura*. Chicago).

Una orientación y sucesión de formas en estable armonía y como un conjunto entremezclado que parece crecer orgánicamente. “*Cada arquitecto puede emplear su propia concepción del espacio y sus propias experiencias formales*”. Hesselgren, S. (1980). *El Hombre y su Percepción de Ambiente Urbano*. México.

No es posible negar la confianza que una construcción sea estructuralmente sólida, y que el carácter de la estructura debe de ser algún modo evidente; una parte del placer que nos proporciona la arquitectura es producido por la percepción del acierto estructural. Cuando existe una contradicción de lo que un edificio pretende ser estructuralmente y lo que es en realidad, o sea “*cuando existe contradicción entre forma y contenido resulta insatisfactorio poseer otros aciertos*”. (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). *El Mensaje Arquitectónico*. Editorial Gernika. México).

El Partenón ha sido un icono de la arquitectura no porque sus columnas tengan la perfecta mínima dimensión para soportar el peso de entablamentos y frontones sino porque “*sus proporciones aparecen visualmente justas y perfectas y esta justeza es la que le atribuimos a la estructura*”. (Bunt, R. (1981). *El Lenguaje Clásico de la Arquitectura*. Barcelona). Del mismo modo que la discrepancia entre la estructura portante de un edificio y las posibilidades actuales que impide el goce estético de la arquitectura, el mismo efecto se produce cuando se manifiesta una contradicción funcional. (San Martín, I. (2005). *Curso Interpretación Arquitectónica*. Curso de Maestría en Diseño Arquitectónico. Usac-Unam).

Se debe ser prudente al determinar lo que en arquitectura se entiende por utilidad, finalidad o funcionalidad son tan simples que una iglesia puede satisfacerse con la capacidad necesaria para un determinado número de fieles. No se puede aislar lo que fue creado por utilidad y lo que fue creado para la expresión formal, hay que tratar de interpretar la estructura real de la estructura expresiva en la obra arquitectónica.

Roger Clark y Michael Pause, en su libro “*Arquitectura: Temas de Composición*” plantean una propuesta de análisis de interpretación, entendido como abstracciones gráficas que transmiten relaciones y características esenciales de un edificio.

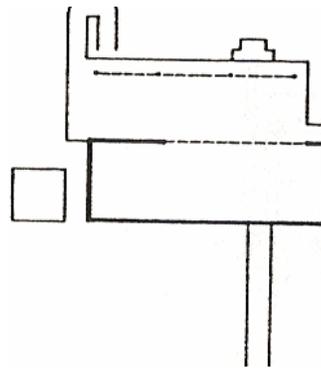
“Se centran en atributos físicos específicos que autorizan contrastar el atributo entre edificios al margen de cuestiones de estilo, tipología, función o cronología”. (Clark, R. & Pause, M. (1998). *Arquitectura. Temas de Composición.* México).

Los diagramas desarrollan configuraciones tridimensionales a efecto de exhibir el “Contenido” de la forma y el espacio, aportando la información que normalmente brinda una planta, un alzado o una sección. No obstante y en orden de reducir al edificio a la esencia se simplifica de manera deliberada.

La preocupación que mueve el análisis de interpretación de la obra arquitectónica, es la investigación peculiar de su aspecto formal y espacial, llevándolo a la comprensión del mínimo esencial del diseño sin lo cual no existiera la obra.

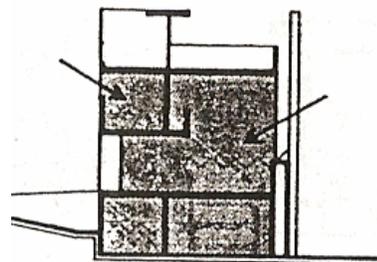
Los aspectos escogidos para el análisis de interpretación son: *“la estructura, la iluminación, La relación planta-sección, lo repetitivo y lo singular, la simetría, el equilibrio su geometría, la jerarquía, la adición y la sustracción”.* (Idem)

La “**Estructura**”, define el espacio y crea las unidades de articulación logrando el movimiento y desarrollo de la composición de módulos, vinculando intrínsecamente los elementos que generan la arquitectura, su cualidad y su emoción.



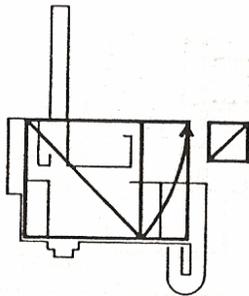
ESTRUCTURA.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER

La “**iluminación,**” será el vehiculo por el cual se conferirá el acabado a la forma y el espacio, la cantidad, la cualidad y el color influirán en la percepción de la masa y el volumen arquitectónico.

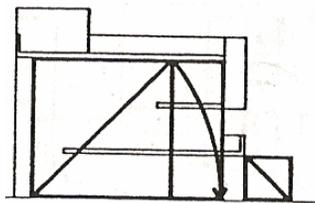


ILUMINACION.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER

La “**relación planta-sección**”, suele valorarse como la representación relacionada a la percepción por similitud al edificio, esta presupone la comprensión del volumen y se elabora a partir del alzado o la sección, la cual dará el concepto de igualdad, semejanza, proporción, diferencia u posición

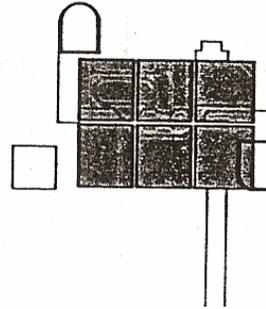


PLANTA.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER



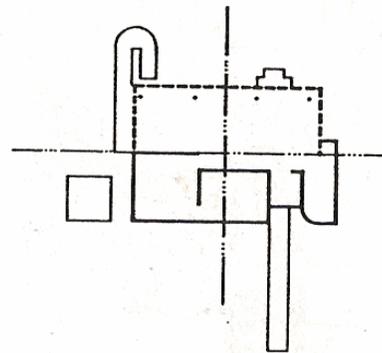
RELACION PLANTA-SECCION.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER

Lo “**repetitivo y lo singular,**” son atributos que se traducen a las entidades múltiples o únicas del objeto arquitectónico, interpretemos a la singularidad como una clase de género la cual realiza límites de identificación a lo repetitivo, determinando el dominio del otro, la ausencia o presencia de estos atributos.



LO REPETITIVO Y LO SINGULAR.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER

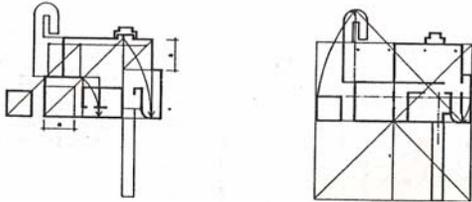
La “**simetría y el equilibrio**” es el aspecto fundamental de la composición, interviniendo en los componentes formales y espaciales, el equilibrio es el estado de estabilidad perceptiva o conceptual y la simetría es una forma específica de equilibrio en función de estabilidad paralela de distintas unidades.



SIMETRIA Y EQUILIBRIO.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER

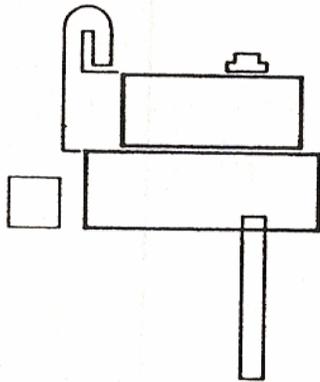
Su “**geometría,**” engloba los principios del plano y del volumen para delimitar la forma construida. Su campo de aplicación comprende una gama de niveles formales o

espaciales de variadas modalidades del lenguaje, proporciones, y formas complejas de la geometría.



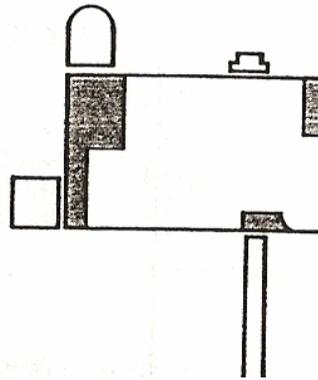
GEOMETRIA.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER

La “**jerarquía**”, se manifiesta por la ordenación de categorías de uno o varios atributos, comprende la asignación de un rango de valor relativo, esta estudia la relación con las propiedades del dominio, de la escala, la configuración, la geometría y la articulación, la riqueza, el detalle, la ornamentación y los materiales excepcionales.



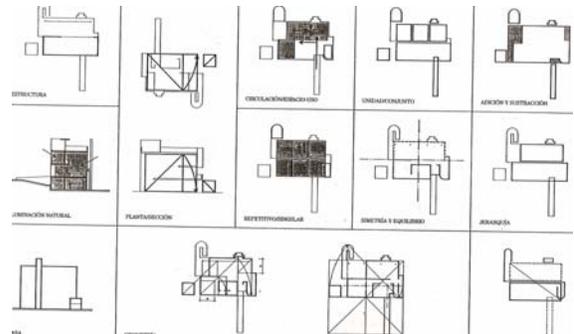
JERARQUIA.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER

La “**adición y sustracción**,” es el proceso de anexionar o agregar y desagregar formas construidas para crear una arquitectura, esta se presta a elaborar un diseño que se traduce en el dominio del conjunto, según el cual el observador capta al edificio como un todo identificable.



LA ADICION Y SUSTRACCION.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER

El análisis anterior, es la interpretación gráfica en composición arquitectónica, del método de Roger Clark y Michael Pause aplicado a la casa de RICHARD MEIER. CASA SMITH. DARIEN CONNECTICUT. 1965-1966. (Clark, R. & Pause, M. (1998). Arquitectura y Temas de Composición).



ANALISIS EN COMPOSICION GRAFICA.
TEMAS DE COMPOSICION ARQUITECTONICA. 1998.
CASA SMITH. RICHARD MEIER

Historia para el análisis de la arquitectura, planteando aspectos que deben de contemplarse en la arquitectura y el urbanismo. (Cárdenas, I. & Segre, R. (2005). *Critica Arquitectónica. Parámetros Básicos para el Análisis Crítico de la arquitectura. Documento de Maestría en Diseño Arquitectónico. Guatemala: Usac*).

Desde la perspectiva de Segre, las estructuras arquitectónicas y urbanas se conciben como sistemas organizados en forma tal, que deben de verse como diversos significados sociales, funcionales, técnicos, e ideológicos basados en la relación directa del desarrollo económico, generando sistemas en función a los diversos intereses de clases.

Es decir, que se ubica a la arquitectura y al urbanismo como sistemas condicionados por el desarrollo de la base económica y la superestructura de las distintas formaciones socio-economías, y ha de profundizarse en la complejidad valorativa de la obra. *“Partiendo de sus significados principales vinculados a los intereses de clases o grupos sociales que los generan y sustentar”*. (Cárdenas, I. & Segre, R. (2005). *Critica Arquitectónica. Parámetros Básicos para el Análisis Crítico de la arquitectura. Documento de Maestría en Diseño Arquitectónico. Guatemala: Usac*)

Partiendo de lo anterior, se debe de considerar que los sistemas arquitectónicos y urbanos deben de analizarse según una determinada sucesión de pasos organizados, sobre un método de conocimiento y de la realidad clasista.

Esos principios parten de la realidad objetiva y se consideran los siguientes. *“El principio de los sistemas, el principio de los factores que lo condicionan, el principio de la significación, y el principio de la estructura en imágenes”*. (Clark, R. & Pause, M. (1998). *Arquitectura y Temas de Composición. México*).

El principio de los sistemas, es aquel que considera a la arquitectura y al urbanismo, como los diferentes desarrollos sociales y económicos que inciden en los valores del significado, y de *“la obra en función del cumplimiento de los objetivos para los que fue diseñada”*. (Cárdenas, I. & Segre, R. (2005). *Critica Arquitectónica. Parámetros Básicos para el Análisis Crítico de la arquitectura. Documento de Maestría en Diseño Arquitectónico. Guatemala: Usac*).

El principio del proceso de diseño, no debe de considerarse como una actividad parcial aislada, *“sino como un proceso de diseño en el que se concibe, se gesta, realiza y evalúa el sistema de proyecto en constante relación interdisciplinaria”*. (idem)

El principio de la significación, es el resultado de este proceso de diseño, el cual articula cualitativamente los significados entre la obra y el usuario, es decir *“aquellos que se asignan a la obra y estarán en dependencia de los valores y componentes humanos que intervienen en ella, tanto como*

diseñador y fundamentalmente como usuario". (idem)

El principio de la estructura en imágenes, será el producto del proceso de diseño, *"el cual se conforma como un complejo de imágenes en el proceso de su uso valorativo-artístico"*. (idem)

Los sistemas arquitectónicos como realidad objetiva y material, promueven en nuestra mente imágenes relacionadas con sus rasgos físicos y sensibles, capaces de satisfacer la búsqueda estética y a su vez la conjunción inmediata.

Todos estos principios, están vinculados entre si y tienen igual validez para el conocimiento de los sistemas arquitectónicos, si bien el principio del proceso de diseño puede considerarse como abarcador de los factores presentes en la definición del resto, es porque contiene la actividad de concretar determinadas necesidades humanas a partir de la conceptualización, gestión, realización y evaluación del sistema de proyecto en una realidad física, no concibiéndose al margen de la definición de los otros principios.

Al enfrentarse a un sistema arquitectónico, debe de hallarse una serie de respuestas que se presentaran primero como hipótesis, las cuales se irán verificando en el transcurso de su lectura, de aquí que los factores fundamentales se definen como.

"1) La determinación del sistema de estudio y su ubicación en tiempo y espacio; 2) el análisis de los factores del desarrollo económico-social; 3) el análisis interno del sistema, desarticulando sus elementos, componentes y analizando las leyes que lo conforman; 4) el análisis de los valores del significado del sistema en todos sus aspectos y síntesis valorativas". (Cárdenas, I. & Segre, R. (2005). *Critica Arquitectónica. Parámetros Básicos para el Análisis Crítico de la arquitectura*. Documento de Maestría en Diseño Arquitectónico. Guatemala: Usac).

Permitiendo llegar al conocimiento de la obra en el contexto en el que surgió, así como la trascendencia para la etapa en que fue analizado.

Greimas en 1980, considera que *"la significación se puede transmitir a través del lenguaje analizado por reglas convencionales, las cuales servirán para la estructura de la comunicación, viendo al producto como el funcionamiento del propio lenguaje"*. (Alexander, C. (1971). *Notas de la Síntesis de la Forma*. Harvard).

La mayoría de arquitectos buscan de manera implícita las características sistemáticas de su obra.

La exploración de la arquitectura de significación reconoce y entiende el problema del significado en determinada sociedad o cultura.

“Constituyéndolo un hecho cultural reconocido y entendido”. (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. Editorial Gernika. México).

La arquitectura ha tenido que ver con el problema de la interpretación desde el Renacimiento, cuando arquitectos como Alberti y Palladio sistematizaron a través de sistemas analíticos los diez libros de la arquitectura, marcando así la constitución de la arquitectura como un modo específico de análisis.

Lenguaje y Simbolismo.

“Los símbolos y los mitos vienen demasiado lejos; son parte del ser humano y es imposible no hallarlos en cualquier situación existencial del hombre.”

El simbolismo, emerge en la vida humana a través de las diversas manifestaciones culturales en donde, a *“pesar del reduccionismo se enseña en nuestras sociedades”*. (Solares, B. (2001). Los Lenguajes del Símbolo. Interpretación Hermenéutica. México).

Las imágenes se escapan de estos ámbitos, nos hablan en lenguajes antiguos anclados en la memoria colectiva que le dan sentido y permanencia al objeto. *“Ciertamente la imagen es fugaz y transitoria requiere del soporte histórico y cultural para cobrar vida en cada circunstancia y en la medida que trasciende del espacio simbólico,*

que incesantemente recrea la imaginación.”. (Idem)

En la medida en que el símbolo como “signo de lenguaje” se convierte en una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza, oscuramente sospecha del objeto para restaurar el equilibrio entre el hombre y la sociedad en donde se define, *“comprendiendo así cualquier manifestación de la cultura humana que busca su sentido simbólico”*. (Idem)

Cassirer, elabora una teoría que comprende el lenguaje como forma simbólica, *“el lenguaje, nuestro lenguaje, es una mera apariencia del sentido, una mera ficción del sentido que no oculta en su interior mas que un sin-sentido fundamental.* (Idem) Una consecuencia importante que se deriva de este planteamiento es que el conocimiento deberá prescindir del influenciado lenguaje autónomo y original de la forma simbólica.

En antropología, el hombre es el único que ha creado, símbolos entendidos desde un enfoque conductista como acciones que provocan co-actividad y, en consecuencia son un componente fundamental de los hechos comunicativos; de hecho, los lenguajes son en sí mismos sistemas de símbolos. *“Cada sociedad escoge sus símbolos según sus cánones culturales; su significado varía de una a otra y están sujetos a los*

cambios de cada sociedad". (Trias, E. (1998). Las claves simbólicas de nuestra cultura. Matriarcalismo, patriarcalismo. México).

En las ciencias sociales, el término es de difícil homologación, ya que pretende definir objetos o acciones de forma artificial e incluso arbitraria *"asigna a los signos lingüísticos, conceptos o instituciones"*. (Trias, E. (1998). Las claves simbólicas de nuestra cultura. Matriarcalismo, patriarcalismo. México).

Por la relación que hay entre el referente y el significante existen símbolos motivados y símbolos inmotivados; los motivados son aquellos en los que se da alguna relación entre el significante y el referente, e inmotivados, son aquellos en los que no existe relación alguna. *"Los índices y los iconos serán signos motivados, mientras que un símbolo como la cruz verde, que se identifica con una farmacia, será inmotivado"*. (Solares, B. (2001). Los Lenguajes del Símbolo. Interpretación Hermenéutica México).

Las notas mas antiguas conocidas como simbolismo arquitectónico conservadas hasta nuestros días, fueron difundidas por Vitrubio. *"Las instrucciones trataban de un estilo apropiado (lat. propius) de arquitectura para el templo de cada Dios"*. (idem)

"El estilo adecuado al templo de Marte, el Dios de la guerra, era el austero dórico, mientras que el

estilo corintio, lleno de gracia y decorado con frondosas ramas, correspondía a la naturaleza flexible de Venus, la diosa del amor". (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).

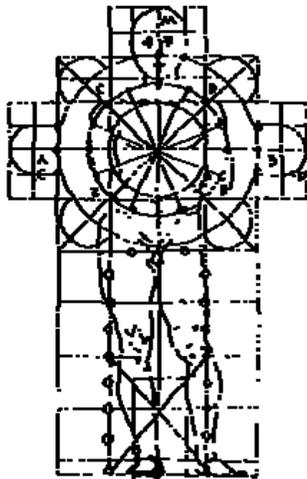


REPRESENTACION SIMBOLICA.
ESTILO DORICO. HERMENEUTICA DEL LENGUAJE CLASICO.

El simbolismo alegórico era popular en varios campos de la cultura medieval, pero difícilmente había escrito original alguno sobre la forma en que el simbolismo se entendía justamente en arquitectura. Lo que se sabe es que algunos edificios eclesiales estaban construidos para simbolizar o bien la "bóveda del cielo" o "el Jerusalén celeste".

En otros casos el modelo era el templo de Salomón o el *"calendario litúrgico"*. (Gasca, D. E. (2005). Iconografía Cristiana. Curso Maestría Restauración de Monumentos. Usac).

Los pilares de la iglesia estaban puestos allí para simbolizar a los profetas y los apóstoles. Las proporciones eran consideradas en ocasiones no por su belleza, sino a causa del simbolismo numérico escondido en ellas. Durante el Renacimiento, el simbolismo adecuado para los edificios eclesiales se desarrolló aun más. Palladio (IV,II) piensa que las formas circulares se ajustan a las iglesias porque simbolizan la unidad, infinitud y justicia de Dios. Otros pensaron que las proporciones y formas del cuerpo humano eran apropiadas para una iglesia porque, "de acuerdo con la Biblia, el ser humano había sido creado a imagen de Dios". (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).



PLANTA EN PROPORCION AUREA. ICONOGRAFIA CRISTIANA.

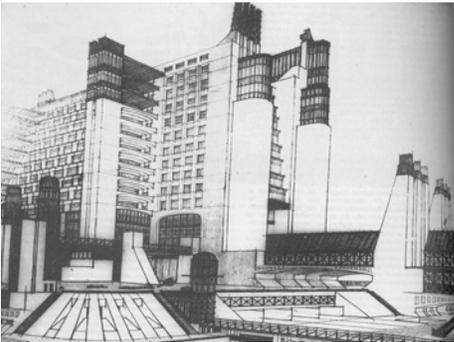
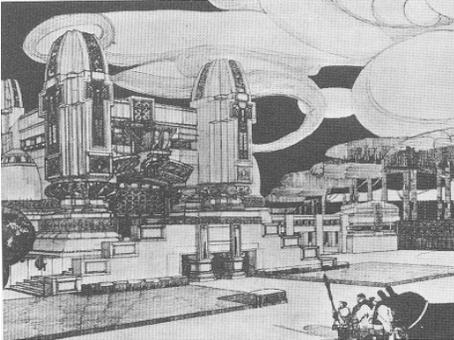
Etienne-Louis Boullée (1729-99), profesor de arquitectura en la escuela de ingeniería de construcción en París (Ecole des Ponts et Chaussées), presentó ideas bastante originales sobre el simbolismo de la construcción. Dijo a sus estudiantes

que diseñasen arquitectura "parlante" (fr. parlant), es decir, por ejemplo, la casa del propietario de una sierra tenía que diseñarse para parecer la hoja de una sierra. "*Los edificios deberían ser como poemas. Las impresiones que crean en nuestros sentidos deberían producir sentimientos análogos a los producidos por el uso de esos edificios*". (Monografías. (2004). Teoría de la Arquitectura del Renacimiento a la actualidad. Tashen).

"En los siglos XIX y XX, los teóricos de la arquitectura no escribieron mucho sobre simbolismo, pero el diseño arquitectónico adquirió un cierto número de modelos simbólicos de formas de edificios, que llegaron a ser algo convencional". (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. Editorial Gernika. México).

Analogías matemáticas igual a figuras geométricas (cono, esfera, etc.), proporciones, Analogías biológicas, formas orgánicas (caracola, mejillón), estilo vigoroso de construcción (en expansión), Arquitectura romántica (que apela a los sentimientos), lenguaje exótico de la forma morfológica de la Antigüedad Analogías lingüísticas (palabras, gramática y expresionismo) y simbolismo mecánico (un edificio es una máquina). Analogía *ad-hoc* (un edificio es una combinación de material que puede encontrarse *in situ*).

Analogía de la escena el edificio es un estadio de la vida. (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. Editorial Gernika. México).



ANTONIO SANT'ELIA. PROYECTO PARA UN COMPLEJO HABITACIONAL FUTURISTA. 1905

Rudolf Arnheim, ha estudiado el simbolismo subconsciente de las formas en los edificios. "*Los símbolos más fuertes derivan de las sensaciones perceptivas más elementales porque están conectadas con vivencias básicas de la experiencia humana que sirven como base para todo lo demás.*" (Broadbent, G. (1980). El lenguaje de la Arquitectura. Un análisis Semiótico. Chicago).

Arnheim, encontró que esas formas dinámicas que se refieren al movimiento eran las formas más expresivas de arquitectura, mientras que si las formas arquitectónicas imitan las formas de otros objetos demasiado claramente (por ejemplo, si una iglesia se construye en forma de pez), esto necesariamente perturba la dinámica y la expresión. (Idem)



TORRE EINSTEIN. EIRICH MENDELSON 1920.

A veces se dice que el simbolismo planificado conscientemente se vea forzado a permanecer trivial y que al final ello disminuye el valor artístico de una obra. De hecho, la investigación en psicología del arte ha mostrado que el simbolismo "demasiado fácil" no se valora estéticamente; en otras palabras, "*la intensidad del placer estético producido cuando uno comprende un mensaje simbólico depende del esfuerzo intelectual que precede al momento del descubrimiento*". (Solares, B. (2001). Los Lenguajes del Símbolo. Interpretación Hermenéutica. México).

El problema al que se enfrenta constantemente un investigador que dirige su interés al simbolismo es que las capacidades de los individuos en general para interpretar los símbolos varían en gran medida. Algunos símbolos son "arquetípicos" o comunes a todas las personas, pero *"la mayor parte de ellos se aprenden en la vida en sociedad, y ésta difiere mucho entre unos individuos y otros"*. (Idem)

El problema es que una obra de arte debe desviarse de la expectativa del público en alguna medida, (de otro modo sería trivial) pero tampoco demasiado, (entonces sería incomprensible).

En muchas formas del arte, esto ha significado que hay dos géneros; "el arte del pueblo" y "el arte de los críticos". Otra solución ha sido diseñar el simbolismo de las obras de tal modo que estén "doblemente codificadas": ciertos mensajes se dirigen al público en general y otros a los entendidos en arte. *"Las obras se hacen así multicodificadas y sentidas de múltiples formas, de tal manera que ello permite distintas interpretaciones personales"*. (Idem)

La naturaleza de la arquitectura es tan diversa, que desafía todo intento de definición, y a la vez su elasticidad permite que todos esos intentos sean en parte correctos. Es fácil ver que el signo simbólico en arquitectura es una entidad doble, al tener un plano de expresión y otro de contenido, la variada experiencia de la arquitectura

reacciona en la representación adecuada y perfecta de las cosas.

El lenguaje domina todos los sistemas sígnicos, de aquí la necesidad de aclarar el mensaje arquitectónico y el hecho que los arquitectos siempre presenten sus edificios con palabras. La arquitectura es tan dúctil que se presta a muchas sugerencias.

CODIGOS REFERENCIALES ARQUITECTONICOS. (Un modelo)

	<p>Autor: Frank Gery. Museo Aeroespacial E.E.U.U. Deconstrucción. Referencias al Origen.</p>	<p>Referencias al Origen. Se distingue por su origen artificial, en oposición a lo natural, porque poseen características que posibilitan interpretarlo.</p>
	<p>Autor: R. Koolhaas. Educatorium Berlin. Contemporaneidad. Referencias al Carácter.</p>	<p>Referencias al Carácter. Identificación de rasgos principales al volumen. (Ej. Auditorium) permite afinar la lectura hasta llegar a la interpretación.</p>
	<p>Autor: R. Meyer. La Plancha. E.E.U.U. Posmodernidad. Referencias a la identidad funcional.</p>	<p>Referencias a la identidad funcional. Es significada mediante elementos figurativos emblemáticos. (Ej. El zapato).</p>
	<p>Desconocido. Templo Religioso. E.E.U.U. Posmodernidad. Referencias al estilo arquitectónico.</p>	<p>Referencias al estilo arquitectónico. El retomar elementos figurativos del pasado. (se ha hecho un largo abuso y uso durante el siglo pasado y el actual.)</p>
	<p>Autor: Vicencio Fausto y Lucio Passarelli. El Edificio E.E.U.U. Contemporaneidad. Referencias a la función global.</p>	<p>Referencias a la función global. Es explícito acerca de sus funciones parciales. "tienda", "oficinas", "Vivienda".</p>

CODIGOS REFERENCIALES ARQUITECTONICOS. (Un modelo)

	<p>Desconocido. La Capilla. E.E.U.U. Pliegue. La Fenestración del Mensaje Edificio.</p>	<p>La Fenestración del Mensaje Edificio. Proporciona claves de decodificación personal (informa a través de la transparencia).</p>
	<p>Autor: John Johansen. Teatro Mummers E.E.U.U. Oklahoma. Contemporaneidad. Referencias a la constitución espacial.</p>	<p>Referencias a la constitución espacial. El punto que el conjunto se muestra como un gigantesco diagrama de burbujas.</p>
	<p>Autor: R. Rogers. Lloyds Bank. Londres. Alta Tecnología. Referencias a la percepción de la Forma.</p>	<p>Referencias a la percepción de la Forma. Llega a la significación del todo. No hace falta decir una palabra acerca de la significación de sus materiales.</p>
	<p>Autor: Calatrava. Posmodernidad. Referencias a lo identificadorio.</p>	<p>Referencias a lo identificadorio. El mensaje informa sobre su creador. Identifica al diseñador o su cometido funcional.</p>
	<p>Autor: R. Machintosh. Vivienda. Modernismo. Referencias a la proporción y escala.</p>	<p>Referencias a la proporción y escala. El la relación dimensional entre el edificio y un patrón. Es factor importante para la estabilidad emocional de las personas.</p>

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA CAPITULO 2.

Bunt, Richard. (1981) "El Lenguaje Clásico de la Arquitectura". Barcelona.

Bloomer, Kent & Moore, Ch. (1982). "El Signo de la Arquitectura". Madrid.

Christophehr, Alexander (1971). "Notas de la Síntesis de la Forma". Harvard.

Clark, Roger & Pause, Michael. (1998). "Arquitectura y Temas de Composición". México.

Eco, Umberto. (1974). "Tratado de Semiótica General". Editorial Lumen.

Eco, Umberto. (1965). "La Estructura Ausente". Editorial Lumen.

Frampton, Kennet. (1995). "Historia Crítica de la Arquitectura Moderna". Gustavo Gili.

Fornari, Tulio & Negrin, Chel. (1990). "El Mensaje Arquitectónico". Editorial Gernika. México.

Gandelsonas, Mario. (1985). "Interpretación Arquitectónica. Semántica y Sintáctica". México.

Hesselgren, Sven. (1980). "El Hombre y su percepción de Ambiente Urbano". México.

Hernández, Vicente Martín. (2004). "Iniciación al Estudio de la Arquitectura". Chicago México.

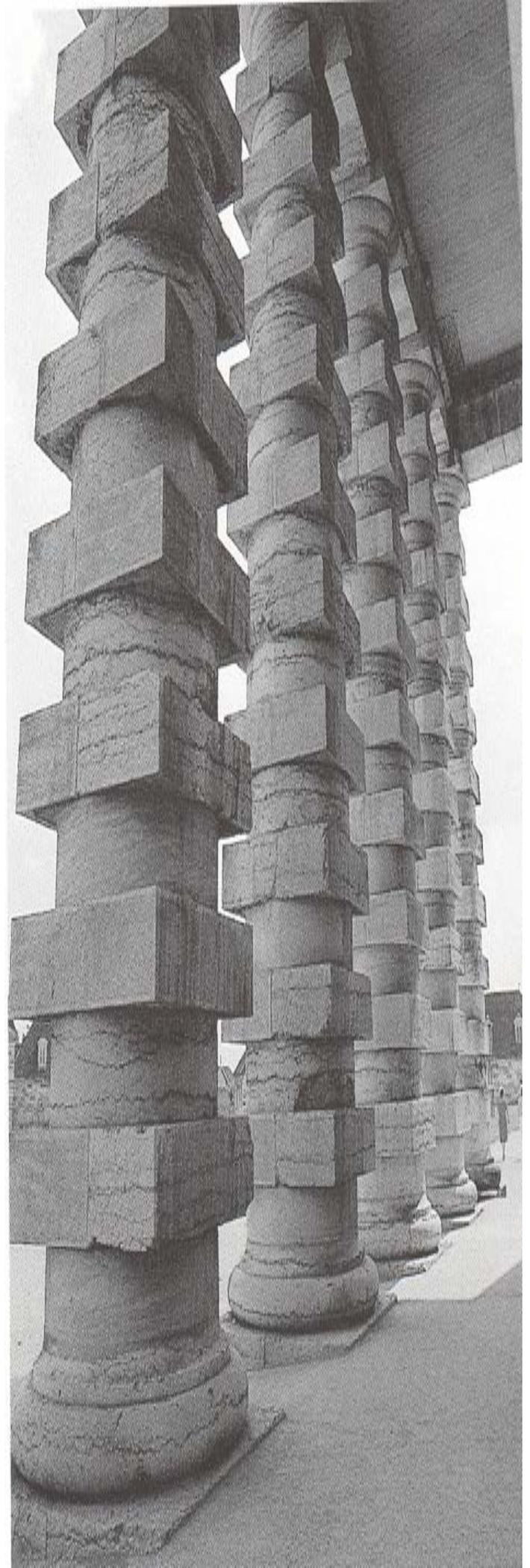
Ledoux, Claude Nicolas. (2001). "Teoría del Renacimiento a la Actualidad". Editorial Tashen.

Solares, Blanca. (2001). "Los lenguajes del Símbolo. Temas de Hermenéutica". Editorial Universitaria. México 2004.

Segre, Roberto & Cardenas, Ileana. (2005). "Crítica Arquitectónica. Parámetros Básicos para el Análisis Crítico de la Arquitectura". Documento de Maestría en Diseño Arquitectónico.

Trias, Eugenio. (1998). "Las Claves Simbólicas de nuestra cultura. Matriarcalismo, Patriarcalismo". México.

**La Columna.
El sentido de
sus partes...**



La Columna. El sentido de sus partes...

Demostrar la cualidad significativa de la forma arquitectónica de la columna ocupa la parte central de esta tesis, dicha demostración sónica busca el desarticular un código constructivo morfológico, y semántico que ocupa el lenguaje clásico de la arquitectura.

Esta tiene un origen diverso y difícil de determinar, sin embargo se puede establecer el momento en el que se le ha confiado un doble objetivo, el de construir y el de “representar” el sentido que la constituye.

Manuel Iñiguez, parte del punto de reconocer la diferencia entre la forma técnica y la forma arquitectónica de la columna.

“la forma técnica constituye esa primera manifestación, como fenómeno sensible y concreto de la intuición de las cualidades de la materia. Al no tener como objetivo la forma, no existe como tal, en cuanto no es consciente, en cuanto no pretende comunicar ningún contenido a través de ella, se sitúa en el origen de un proceso que nos llevara hacia la misma. La forma técnica no es una mediación humanizadora de la naturaleza, como lo será la forma arquitectónica, sino únicamente un resultado de la acción racionalizadora del hombre sobre

ella, una consecuencia de la observación interesada de la misma... La arquitectura va más allá de la construcción estricta, mas allá de la producción del edificio como objeto útil para la sociedad humana. En este sentido no sería mas una especie o una parte de la construcción, sino uno de sus posibles procesos, aunque el mas importante, el mas cargado de significados. El paso de la construcción a la arquitectura consistiría en un progresivo abandono de los momentos estrictamente constructivos y de un enriquecimiento de lo estético. (Iñiguez, M. (2001). La Columna y el Muro. Arquiteasis).

La columna clásica dice Hegel. *Da forma al acto de sostener, una forma, la única que hace visible la solidez, el seguro permanecer, y que quiere tranquilizar la vista. En este sentido la primera cosa que importa es que la columna, de con relación al peso que sobre ella apoya, la impresión de correspondencia y que, en consecuencia, no sea ni demasiado fuerte ni demasiado débil. Que no parezca aplastada ni que se lance hacia lo alto con demasiada facilidad como si no debiese soportar peso alguno.* (Hegel, G. (1990). 3ª. Ed. Fragmento de un dialogo).

Schelling, habla de la forma de la columna clásica, como aquella que representa *lo inorgánico* (una falta de conveniencia de lo ordenado) *como alegoría (un sentido recto y otro figurado) de lo orgánico* (que tiene armonía y constancia). (Durand, C. (1983). El mundo como voluntad y representación. México).

Entendiendo que lo que está representado en la columna es el acto de sostener. (En arquitectura el acto de construir).

El principio del "Decoro," se encuentra presente desde Vitruvio, como aquel que guía la búsqueda de las formas convenientes, la palabra decoro proviene del verbo latino DECERE que quiere decir precisamente "convenir," (Monestiroli, A. (1980). La forma y el tiempo. Colombia), un principio que no solamente concierne a elementos arquitectónicos, sino también a los tipos constructivos y a los lugares urbanos, el decoro es por consiguiente el principio que regula la definición de la forma y la identidad de los lugares, de los edificios y de los elementos constitutivos, de tal modo que, a través de las formas, esa identidad sea reconocible.

Un principio cardinal de la teoría de la arquitectura clásica, sin el cual no sería posible reconocer el sentido de las partes ni del conjunto de la "columna". (Mondrian, P. (1973). La arquitectura de la Realidad. Barcelona).

"Así pues el decoro rige el paso de la forma técnica a la forma

arquitectónica, de la forma constructiva a la que representa el sentido de dicha construcción" (Monestiroli, A. (1980). La forma y el tiempo. Colombia). , a través de él se busca la "forma Correspondiente".

La arquitectura va más allá de la construcción estricta, más allá de la producción de edificios como objetos útiles para la sociedad humana, en este sentido la arquitectura no es una especie o una parte de la construcción, sino uno de sus procesos, el más importante, el más cargado de significado," *el paso de la construcción a la arquitectura consiste en el progresivo abandono de los momentos estrictamente constructivos y de un enriquecimiento estético*". (Idem)

La búsqueda de esta forma es tarea propia de la arquitectura, siendo además lo que la distingue de la ingeniería y del mundo de la construcción en general.

Por lo tanto, a través del enunciado del principio del decoro, se establece la cualidad representativa de la arquitectura y al mismo tiempo se toma partido por aquella arquitectura que propone como fin la representación de sí misma, de su significado más general.

Visto de otra manera, la forma técnica nunca debe constituirse en objeto de la arquitectura, como sucede en buena parte con el movimiento moderno, ya que, aunque posean los contenidos reales y la certeza

constructiva, pudiéramos decir la “*forma pura renuncia a la expresión*”. (Peñalva, S. (2002). Teoría y Reflexión. Argentina).

La arquitectura por el contrario pretende la representación de contenidos y consiguientemente la comunicabilidad de los mismos mediante una verdadera forma, Uniendo en ultima instancia el que y el como, el fondo y la forma, el objeto y su imagen.

Uno de los principales objetivos de la forma arquitectónica es la representación de la verdad, para ello es necesario moverse desde los límites constructivos sin contradecir y negar su sentido, evitando por todos los medios la falsificación de contenidos. Esta forma responde al concepto Vitruviano del decoro.

Según el cual es: “*el aspecto correcto de la obra que resulta de la perfecta adecuación del edificio; en el que no haya nada que no este fundado en alguna razón*”. “*El Decoro es el principio por el cual todo elemento de la construcción se le da la forma más conveniente a su definición*”. (Monestirolí, A. (1980). La forma y el tiempo. Colombia).

Si se considera valido el discurso del decoro, el cual da lugar de la forma técnica a la arquitectónica, concurren todas las circunstancias para que un modelo por excelencia se constituya en la estructura arquitebada de los ordenes griegos. El concepto griego de construcción, predominó la necesidad de hacer inteligible la naturaleza, a través de una

estructura clara y comprensible. El griego en consecuencia optó por la estructura arquitebada, “*la forma estructural mas clara y sencilla de utilizar el equilibrio en peso y soporte. Una estructura que se limitó a usar elementos horizontales y verticales frente al extenso mundo formal ya existente en la naturaleza*”. (Benevolo, L. (1972). Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Madrid).

De este modo los ordenes no solo se constituyen en un modelo de arquitectura en cuanto a forma, sino también a un modelo en lo referente al proceso que a el ha conducido desde la estructura arquitebada.



ARQUITECTURA ARQUITRABA. Fragmentos de un Dialogo. “LA COLUMNA Y EL MURO. DORIO ATENIENSE. GRECIA.

Lo que se refleja en las dos maneras de proceder de la arquitectura que propone la representación del equilibrio de la materia que las construye.

Por un lado las arquitecturas que adoptaron a los ordenes como modelos formales y por el otro, las que las emulan como proceso. En la primera el orden se transforma en el motivo de una analogía de carácter formal y en la segunda en una referencia para una analogía de carácter conceptual.

La estructura arquitrabada es una estructura completa, satisfecha en si misma, su equilibrio no requiere la existencia de fuerzas exteriores a ella como sucede en el caso de las estructura basadas en arcos, la estructura arquitrabada cuenta con el mínimo numero posible de elementos de peso y soporte para construir un equilibrio, *“se constituye en la base para una representación arquitectónica, que como tal, resulte completa, autosuficiente y comprensible”*. (Monestiroli, A. (1980). La forma y el tiempo. Colombia).

En la estructura arquitrabada todos y cada uno de los componentes resultan claramente identificables, pues tienen un específico papel constructivo, una precisa función estructural o son elementos que pesan o elementos que soportan.

En consecuencia toda la estructura arquitrabada en su conjunto ejerce acciones reales que pueden ser traducidas en acciones visuales mediante un proceso de expresión de la forma.

Por lo que es posible lograr una unidad total entre la realidad constructiva y la representación arquitectónica, como resultado de este proceso, el orden se constituye en forma esencial, en forma necesaria. Todas las acciones físicas reales, pero internas y por lo tanto ocultas, ejercidos en los elementos constructivos de la estructura arquitrabada, se hacen perceptibles en el orden cuyo objetivo no es otro que el de expresar la función de soportar. *“Expresar la función sostenedora, es decir, intuitivamente y hacerla inmediatamente inteligible a nuestro sentimiento orgánico”*. (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. Editorial Gernika. México).



ARQUITECTURA ARQUITRABA. Fragmentos de un Dialogo. "LA COLUMNA Y EL MURO. DORIO ATENIENSE. GRECIA

EL Sentido del Orden.

Los ordenes se presentan como el punto mas alto alcanzado en la representación de las relaciones tectonicas entre peso y soporte, *“la realización ejemplar de esa idea estructural, de ese ideal de una construcción inteligible de la naturaleza, presente en el sistema arquitectónico del arquitrabe”*. (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).

Las formas del orden evocan magistralmente esa necesaria condición de equilibrio de la materia con la que se construye, en el orden griego se encuentra el paradigma de que la arquitectura adquiere su forma más significativa en la realización de sus diferentes materiales.

Se encuentra condicionado fundamentalmente por la referencia a la piedra en su proceso formalizador original, el orden ha encontrado precisamente a través de la piedra su forma estable, modelo para las arquitecturas posteriores y al mismo tiempo para el, *“la piedra ha trascendido el carácter material concreto para llegar a constituirse en materia”*. (Benevolo, L. (1972). Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Madrid).

La alegoría de lo orgánico, de la que habla Schelling, da lugar a la teoría de la proporciones de Diderot. La definición de Diderot, de *“lo Bello como un sistema de relaciones se convierte en el nuevo método de*

búsqueda de las formas

correspondientes”. (Benevolo, L. (1972). Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Madrid).

Un momento crucial de esa historia de la columna fue el iluminismo, una época que decae la adhesión a los órdenes clásicos. (Propia del neoclasicismo) porque falta la seguridad con la que los antiguos atribuían a la materia inorgánica de sus columnas, cualidades expresivas propias de la materia orgánica.

La puerta y la ventana hacen reconocible su identidad a través de sus relaciones proporcionales. El principio es el mismo que el de los órdenes que definen la identidad de los elementos mediante las formas correspondientes.

“Así como la columna se distingue de un simple soporte, también la ventana de Ledoux se distingue de un simple agujero en el muro”.

(Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona)

Como formalización de esa lucha interna entre acciones y reacciones, como manifestación en definitiva de ese drama interno de la propia materia, los ordenes tienen la Capacidad de establecer una empatía con el espectador, para poder comunicar con el logrando que reaccione ante las solicitudes que le propone. Sus formas se constituyen en el vehiculo de nuestras propias inclinaciones, en el soporte de nuestra proyección sentimental, *“gozar estéticamente es gozarme a mi mismo en un objeto sensible*

diferente de mi mismo, proyectarme en el, penetrar en el con mi sentimiento". (Monestiroli, A. (1980). La forma y el tiempo. Colombia).



ORDENES DORICOS. PRIMER COMPOSICION.
ANTIGUA GRECIA. MANUEL IÑIGUEZ.

"¿Cómo es posible que las formas arquitectónicas puedan ser expresiones de algo espiritual, de un estado de ánimo? La contraposición entre materia y fuerza formal que mueve el entero mundo orgánico es

el elemento fundamental de la arquitectura. La visión estética transporta esta experiencia íntima de nuestro cuerpo, también a la naturaleza sin vida. En cada cosa suponemos la existencia de una voluntad, que intenta realizarse en una forma y por esto debe contrastar la oposición de una materia sin forma". (Winkler, D. (1984). El mundo como Proyecto. Barcelona).

La pérdida del sentido del orden, (deviene de lo constructivo a lo ornamental). Hace que se ponga en entredicho su necesidad en la arquitectura. Eso se produce por la aparición de una nueva actitud frente a la relación, entre realidad constructiva y apariencia arquitectónica. *"La consecuencia de todo ello es la creciente duda sobre la validez de los órdenes como única mediación posible, trámite necesario entre la construcción y la arquitectura"*. (Peñalva, S. (2002). Teoría y Reflexión. Argentina).

Los órdenes son, o han sido, según el punto de vista con el que se observen los elementos de la arquitectura por excelencia, representan el punto máximo que han alcanzado los elementos de la arquitectura en cuanto síntesis, entre exigencia práctica y estética. En una palabra son la arquitectura, y no precisan de una motivación en sentido más general, su significado consiste en gran parte a su larga experiencia, y también en su tautología existencial.

“El orden es susceptible de presentarse en muy diversas situaciones, construye edificios muy diversos pertenecientes a tipologías arquitectónicas muy variadas, y precisamente porque existe independientemente de todos ellos se constituye en el elemento arquitectónico por excelencia.

Representa a la arquitectura en un modo más general, objetivo, intemporal y universal al servir para construir muchas arquitecturas y no estar vinculando a ninguna de ellas en particular”. (Benevolo, L. (1972). Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Madrid).

Aunque el significado de los órdenes no se agota en ser una representación de peso y soporte, se podría afirmar que el objetivo inicial sería el hacerse inteligible a través de la forma, la función sostenedora, y precisamente el actuar que los distingue de las escuetas formas técnicas.

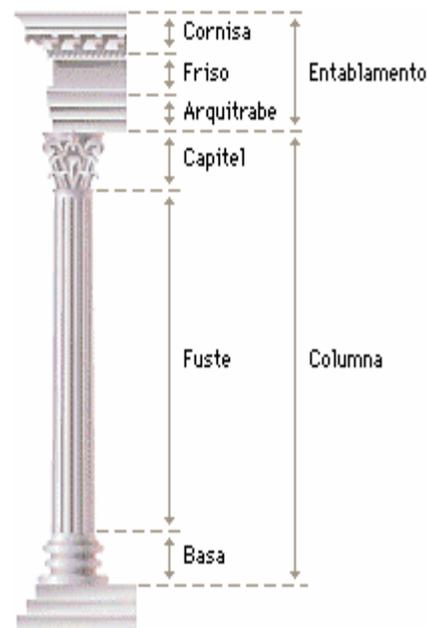
“En el orden Jónico por ejemplo, la basa representa la articulación entre el fuste y la plataforma, las diferentes molduras horizontales con las diversas sucesiones de toros, filetes y escocias, según los casos subrayan el paso de la carga vertical a la neutralización del suelo. La basa evita el efecto que puede producir la columna de

penetrar el suelo. Estableciendo un límite inferior para la misma”. (Pollit, J. J. (1985). Arte y Experiencia en la Grecia Clásica. Bilbao).

“En el caso del orden Dórico, este papel de la basa lo ejerce la última grada del estilóbato unida al fuerte (entasis) de la columna”. (Idem)

La manifestación del contraste dramático entre estas dos acciones y su resolución en un equilibrio final es puesta en evidencia por el (entasis), cuya principal misión es hacer perceptible a nuestro sentimiento orgánico, esas fuerzas contenidas de presión y expansión.

“Las estrías traducen en líneas sensibles estos esfuerzos”. (Idem)

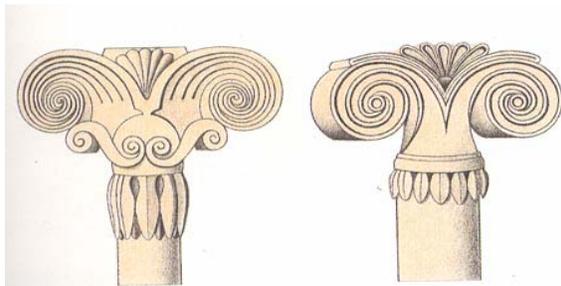


DESARTICULACION ARQUITECTONICA DE LA COLUMNA.
ARTE Y EXPERIENCIA EN LA GRECIA CLASICA.

“El Capitel servirá de paso entre el arquitrabe y el fuste, su primigenio sentido en la recepción de aquel por parte de este será magistralmente representado por sus tres partes características”. (Idem)

El Abaco, aunque se relaciona formalmente con el arquitrabe, une el carácter pasivo del peso de esta. Actividad propia del soporte. *“El cual se encarga de expresar el punto de equilibrio, la neutralización de las tensiones”.* (Pollit, J. J. (1985). Arte y Experiencia en la Grecia Clásica. Bilbao).

En el Entablamento concretamente el friso, se representan las cargas correspondientes al techo interior, siendo el arquitrabe el elemento soportado por excelencia, liso en el Dórico y formado por tres fajas resaltadas en el Jónico, *“representación de la carga que le dará paso hacia la columna”.* (Idem)



CAPITELES DORICOS. TRANSFORMACIONES CLACISISTAS.

El caso del friso Dórico, resulta particularmente ejemplar en este sentido, si el triglifo en su origen lignario correspondía a las testas de las vigas apoyadas sobre el

arquitrabe, *“en la arquitectura de piedra cobra ya únicamente un valor representativo, es decir, como forma sin un fundamento real constructivo”.* (Idem).

En el orden Dórico, el triglifo no solamente se va a mantener por su aceptación colectiva como un elemento fundamental del estilo, sino también por el énfasis estructural que manifiesta. El triglifo acentúa rítmicamente sobre el arquitrabe horizontal las cargas verticales que transmite la estructura interior del techo, reforzándolas visualmente por medio de las entalladuras verticales, enfático tratamiento formal que contrasta con el papel inerte de relleno que les cumple a la metopas. La disposición rítmica de los triglifos en el centro de los vanos como en el eje de las columnas hará aun más efectivo su papel.

En la piedra los dentículos denotan un peso, el de un techo interior configurado de una manera diferente del Dórico, que en los ejemplos antiguos se soporta directamente en el arquitrabe sin aquel añadido ornamental del friso esculpido.



FRISO. PROPILEO ATENIENSE. ATENAS.

De análogo modo se podría encontrar el origen verosímil de todo ello en la presencia de grandes y pequeñas escuadrias de madera y en las formas técnicas utilizadas como referencia para cada orden.

La redondez de la columna no es técnicamente necesaria, pero lo es artísticamente, es decir en el sentido de la idea clásica de la forma. Esta en efecto tiene interés de expresar la función sostenedora, "*en presentarla intuitivamente y hacerla inmediatamente inteligible al sentimiento orgánico*". (Pollit, J. J. (1985). Arte y Experiencia en la Grecia Clásica. Bilbao).

Si se busca cual es la pieza constructiva mas típica de la arquitectura clásica, se encuentra sin la menor vacilación "La Columna", lo que en ella determina la impresión de su redondez, esta denota la ilusión de la vida orgánica, no se puede contemplar sin sentir interiormente el proceso de movimiento que la crea, mas son todas estas sensaciones que despierta por si misma, prescindiendo enteramente de su función constructiva, si se considera como miembro de dicho organismo, se hace todavía mas enérgica.

Así pues, en la formalización de los órdenes griegos se aprecia una decidida voluntad de separación y de definición formal de los elementos constructivos, a través de un estudio pormenorizado de sus relaciones mutuas y de su trabajo físico. Lo que intenta el arquitecto griego a través de los diversos elementos y

componentes del orden es detener y describir en sucesivos momentos el paso de las fuerzas de peso y de soporte que actúan en su interior, trata de alargar la satisfacción inmediata de estas mismas fuerzas rompiendo su continuidad, conteniéndolas y prolongando su lucha, fijándolas en tiempos concretos de su recorrido.



TEMPLO DE ARTEMISA Y PROPILEO ATENIENSE.
ARTE Y EXPERIENCIA DE LA GRECIA CLASICA.

"El artista griego sabe formalizar, presupone y define, por tanto distingue una cosa de otra, este proceso de identificación de los diferentes elementos y de sus partes constituyen como el trabajo

más específico del arquitecto

griego". (Benevolo, L. (1972). Historia de la Arquitectura del Renacimiento. Madrid).

En este proceso el arquitecto se complace en la matización, en el estudio pormenorizado de los pasos intermedios que llevan de un elemento a otro, entrelazándose de tal manera que se logra una compleja interrelación entre las partes, tanto consigo mismas como el total, es decir, cada elemento resulta identificable y determinado formalmente, pero al mismo tiempo es parte imprescindible de un conjunto.

La expresión simbólica en la Columna Clásica.

En esta época, la semiótica de Saussure, la semiología de Pierce, el Psicoanálisis de Freud, las "formas simbólicas" de Cassirer, las interpretaciones más recientes de Barthes, Lévi Strauss y Eco, han inducido a lenguajes que conceden demasiado peso al elemento simbólico.

En primer lugar, los diversos niveles de configuración general y los signos distintivos hacen la misión que cumplen los símbolos para acompañar a la arquitectura. Habitualmente son muy sencillos y legibles para hacer efecto, y es excepcional encontrar parecido a un crucigrama o acertijo abstruso.

En segundo lugar, el valor de un edificio no se mide por la profundidad

y rareza de sus símbolos; y menos por considerarlo como transmisor de un "contenido".

En realidad, en un sentido amplio todos los edificios y objetos del mundo tienen connotaciones simbólicas; y por lo tanto para el estudio de las connotaciones simbólicas el Partenón valdría lo mismo que la humilde cocina donde "Heraclio recibía sus visitantes; recordando que "aquí también hay dioses".

Los órdenes clásicos significan que el edificio que decoran es importante, pero se colocan como dice Alberti; porque "*son bellos y confieren dignidad*"; o en frase de Scamozzi, porque "*proporcionan mayor majestuosidad y ornamento a los edificios públicos y privados antes que otra cosa*". (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).

Sin duda, el lenguaje arquitectónico más antiguo mejor codificado y más extendido tanto temporal como geográficamente, es el lenguaje clásico; surge con el período griego y romano para reaparecer en todos aquellos edificios en los que existe una alusión, por mínima que ésta sea a los órdenes antiguos.

Es difícil, y en los temas de diseño arquitectónico no tiene demasiada importancia conocer el origen de las formas, sino más bien las razones de su supervivencia. No obstante se puede decir que en su inicio los órdenes Dórico y Jónico eran modos

regionales de Doria o Jonia; una arquitectura peculiar de una zona. Los dorios construían en Dórico y los jonios en jónico. El corintio con sus hojas de acanto parece que surge y se emplea en relación a cultos fúnebres o esotéricos y en principio, se reserva al interior de los edificios.



CAPITELES CORINTIOS. ANALOGIA A LAS HOJAS DE ACANTO. ARTE Y EXPERIENCIA DE LA GRECIA CLASICA.

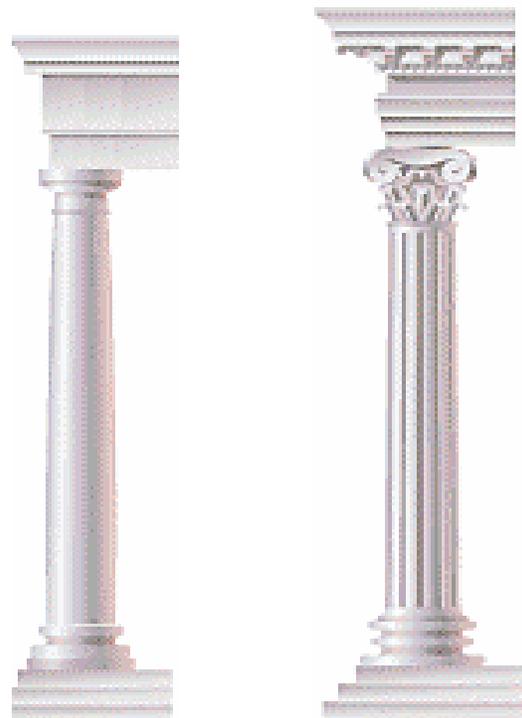
“Estas connotaciones raciales o culturales se diluyen paulatinamente, y en el siglo IV a. c. los órdenes funcionan preferentemente como alternativas arquitectónicas”. (Bunt, R. (1981). El Lenguaje Clásico de la Arquitectura. Barcelona).

Suele decirse que cuando se observan olas en el mar se agrupan instintivamente de tres en tres: *“las tres marías”*. (Solares, B. (2001). Los Lenguajes del Símbolo. Interpretación Hermenéutica. México). La terna es una manía de la clasificación intuitiva. Por lo mismo seguramente se tiende a considerar muchas veces sólo tres órdenes; dórico, jónico y corintio. Los demás órdenes que aportan otros tratadistas se entienden en el

Toscano, como una variante simplificada del Dórico, y el Compuesto como una variante enriquecida del Corintio.

Los tres órdenes principales se asemejan a los tres modos que se describen para la retórica clásica: el arte de hablar y conmover. Se dice que existe un modo rico, otro vulgar y un intermedio, lo mismo sucede en los órdenes clásicos.

Los distintos órdenes componen una especie de repertorio arquitectónico, donde se da un espectro de riqueza o fuerza: el más fuerte y severo es el toscano; y el más delicado y rico es el compuesto.



ORDENES TOSCANOS Y COMPUESTOS. ARTE Y EXPERIENCIA DE LA GRECIA CLASICA.

El carácter de un orden condiciona la selección de los elementos que lo componen, su variedad, la riqueza de su molduración, la densidad de su ornamento, y la importancia de los motivos decorativos. El carácter de un orden determina cómo ha de ser usado. Por ejemplo; si se superponen órdenes en una fachada, un orden rudo quedará más abajo que uno delicado, y si se sitúan en el mismo plano; los órdenes ricos ocuparán los lugares principales o señalarán las partes más dignas.

“Desde Vitrubio, también se ha tratado de acomodar el orden a tipos particulares de edificios. Vitrubio pensaba que el Dórico convenía a los hombres, el Jónico a las mujeres, el Corintio a las doncellas. Por otro lado un cuartel o la puerta de una muralla reclamarán usar un repertorio severo y marcial, como el Toscano; y un teatro pedirá un orden más rico y festivo”. (Fornari, T. & Negrin, C. (1990). El Mensaje Arquitectónico. Editorial Gernika. México).

Los órdenes han derivado de las transformaciones helenísticas, que pasaron ideas de un orden a otro haciéndolos más similares y regulares, sometidos a reglas como se ha visto en este proceso.



VISTA PANORAMICA. TEMPLO DE APOLO. DORIO-DORICO.
ARTE Y EXPERIENCIA DE LA GRECIA CLASICA.

Por estar articulados los órdenes y sus partes presentan en general una disposición ternaria: pues se componen de un cuerpo principal, y de dispositivos de remate y arranque.

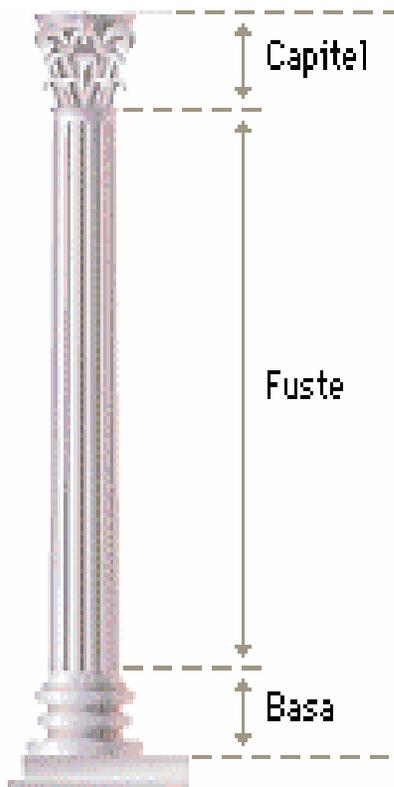
El orden completo se compone de tres partes: columna que es el cuerpo principal del orden, entablamento, y pedestal. Pero cada una de estas partes se subdivide en otras tres.

El entablamento se compone de tres partes: a) el friso, parte intermedia y principal, b) la cornisa o remate final, y c) el arquitrabe, que actúa como arranque, a modo de zócalo.



DESARTICULACION ARQUITECTONICA DE LA COLUMNA.
ARTE Y EXPERIENCIA EN LA GRECIA CLASICA.

"La columna se compone de tres partes: a) el fuste, caña o caria, que es la parte central, b) el capitel, que es la porción más llamativa y sirve de remate, c) la base, que salvo en el dórico griego, recibe un zócalo y molduras". (Grassi, G. (1998). Construcción lógica de la Arquitectura. Chile).



DESARTICULACION ARQUITECTONICA DE LA COLUMNA.
ARTE Y EXPERIENCIA EN LA GRECIA CLASICA.

Además de los órdenes hay otros muchos elementos y disposiciones en los que están presentes las ternas, sea porque se ordenan con tres ejes o porque se presentan en tríadas, es decir un elemento central escoltado por dos auxiliares.

Esta disposición es evidente que refleja la idea intuitiva de un

organismo desarrollado, por ejemplo: la del cuerpo humano: brazos-cabeza, nariz-ojos. Los pórticos suelen tener tres ejes principales, la iglesia tendrá cúpula y torres, el palacio cuerpo central y pabellones laterales, las puntas de las hojas ornamentales se agruparán en central y costado, y así desde el detalle minúsculo al complejo que todo lo envuelve.

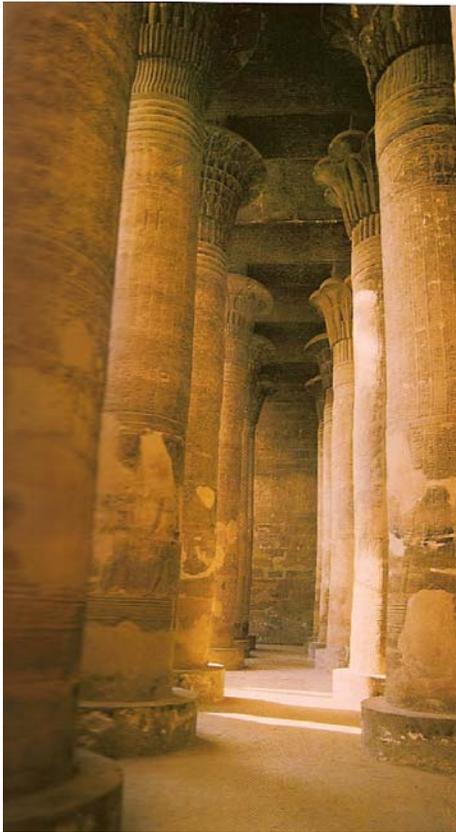
"La arquitectura era para los griegos una actividad intelectual, casi una ciencia. Los artistas eran valorados socialmente no por ser originales, sino por conocer bien estas normas. Orgullosos de la obra bien hecha comenzaron a ejecutarla por el mero placer estético, sin preocuparse tanto de su simbolismo ni de su utilidad práctica". (Pollit, J. J. (1985). Arte y Experiencia en la Grecia Clásica. Bilbao).

El artista griego rechaza los temas no originados en la observación de la naturaleza, pero a diferencia del escultor y del pintor el arquitecto no centra su objetivo en la imitación de las formas externas naturales, sino en aspectos más profundos como son las leyes internas que la propia naturaleza se impone.

"Concretamente el peso como cualidad esencial de la misma manifestación de una idea inteligible. Y por lo tanto susceptible de consideración estética". (Iñiguez, M. (2001). La Arquitectura y el Muro. Madrid).

Estudiar arquitectura, como la comunicación de determinado concepto del espacio, equivale a estudiar el lenguaje como un medio de expresión de relaciones sintácticas.

De manera que en arquitectura el hecho de articular cierto espacio en determinada forma, significa la subdivisión de todas las articulaciones y disposiciones espaciales posibles. (Sustancia de la expresión) con el fin de comunicar su contexto cultural. (Sustancia del contenido) como una serie de funciones que representa la forma del contenido.



REPRESENTACION DE CAPITELAS CAMPANIFORMES.
ARTE DE LA ARQUITECTURA.

La Desarticulación del Código “la Columna”

Umberto Eco, en su libro “La estructura ausente”, trata de definir los signos arquitectónicos de manera general como un sistema de objetos manufacturados y de espacios circunscritos que comunican posibles funciones, basándose en sistemas de convenciones (CODIGOS), distinguiendo los procesos de estimulación frente a los procesos de significación. (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

En consecuencia, desde un punto de vista de las funciones significadas de la arquitectura, no son necesariamente REFERENTES, son de esta manera unidades culturales antes de ser actos prácticos, podría decirse entonces que un objeto arquitectónico es un vehículo sígnico que denota un significado.

Los niveles de articulación de los signos arquitectónicos son un problema extenso y delicado porque se corre el riesgo de tomar elementos de articulación que clasifican los “valores simbólicos,” los cuales no son exclusivamente arquitectónicos. Por ejemplo: los elementos de la geometría euclidiana que son elementos diferenciales codificados carentes de significado,

Pero que no pertenecen exclusivamente al lenguaje arquitectónico, como en la pintura.

Otro de los problemas es llegar a determinar cuales son las unidades significativas en la arquitectura, *“por lo que se hace necesario un análisis semiótico que demuestre que el significado del vehículo sígnico arquitectónico se compone de otras unidades significativas menores, no necesariamente arquitectónicas”*. (Alexander, C (1971). Notas de la Síntesis de la Forma. Harvard).

Esta vez se justifica la analogía con la terminología lingüística desde el punto de vista etimológico, *“puesto que un morfema arquitectónico es un complejo de cualidades formales”*. (Broadbent, G. (1980). El lenguaje de la Arquitectura. Un análisis Semiótico. Chicago).

Hay que añadir, que el espacio (o mas bien las relaciones y distancias espaciales, como elemento de la sustancia indeterminada “espacio” que ya se han formalizado) representa un material arquitectónico cargado de significados. *“Este material expresivo implica que se reutiliza en arquitectura como un vehículo sígnico que significa nuevas unidades culturales”*. (Idem).

Una cosa que no esta clara es el significado de la columna, en si la columna no significa nada, es el complejo de columnas el que adquiere el significado arquitectónico.

Una columna no comunica funciones posibles, es un elemento neutro que se combina para formar mas concatenaciones morfológicas complejas, que tiene significado arquitectónico.

INTERPRETACION SEMANTICA.

El artículo *“eternidad de la columna”* dice:

“Que, en torno a ella soplan los vientos del tiempo, los vientos abrazan su fuste altivo y retador del tiempo, siglos han pasado sin tocar su delicado cuerpo y campeando entre las ruinas, la columna afirma su destino sin tiempo. Una mirada retrospectiva a las edades nos revela el vasto panorama de ruinas venerables de donde emergen columnas solitarias, los últimos testigos que quedan de grandezas desaparecidas. Entre ellas vaga la sombra de la melancolía. (Russel, D. I. (1970). “El Periódico” Buenos Aires. Argentina)

Las potentes civilizaciones que iluminaron el despertar de la conciencia humana quedaron reducidas a polvo, y otros hombres y tipos de vida levantaron sobre sus agotadas culturas la esperanza de la resurrección, los fantasmas de la India, las sombras de Babilonia, los pastores caldeos que consultaban

las estrellas, los sacerdotes de Heliopolis archivando el pasado invencible, los errantes fenicios que izaron las primeras velas en nuestros mares, graves faraones sumergidos en la muerte, las luminosas memorias de la Hélade cuando el sol del Poloponeso se hunde, los soldados de la Galia ampliando las fronteras todos han quedado consignados al olvido. Ante el alud incontenible de las nuevas edades. Y la riada dio al traste con los hombres y con las cosas borrando a pueblos, enterrando edificios, demoliendo templos, destruyendo estatuas, borrando toda traza de la obra de los hombres. Y sin embargo, aquí y allá, en remotos rincones del oriente y a lo largo de los caminos de Europa quedaron en pie menhires y dolmenes, apuntando a la reconstrucción de Egipto o en Grecia, en Roma lo mismo que en Palmira o en las más remotas islas del océano, algo logro escapar de la matanza inexplotable:

El empuje aristocrático de la columna, algo de maravilla, una reliquia sacra, un documento intacto. El primer tronco del árbol, la primera rama podada que algún distante habitante de este planeta plantó en el suelo frente a su cueva, fueron sus predecesores más

distantes. Del árbol nació la columna. La imaginación llega a esa idea sin esfuerzo, y tan simple y lógicamente que no existe raza que no se haya ocupado de la columna, como soporte y como ornamento. Sostiene, y sin embargo nada la sostiene, y puede poseer la patina de los milenios. Es una alegoría del milagro de la supervivencia, que desmiente la aparente fragilidad de un único punto de contacto con la tierra. Raros eran los monumentos egipcios que carecieran de imponentes columnatas internas. En general, una rígida fronda de palmera, de loto o de papiro se enroscaba en torno al capitel. Tomando su lugar, lo que en si no era una audacia imaginativa sin importancia, para un pueblo de formulas tan graves y erráticas. La India, por otro lado. Permitiría que las hojas, las flores, las alegorías y las figuras legendarias ascendieran por sus columnas, la exuberancia imaginativa de la mitología encontró intrincada expresión en las decoraciones que llegaban hasta los tejados de sus colosales santuarios. Pero en el apogeo de la gloria de Grecia, los artistas de la Hélade podaron todo el follaje, dejando desnudo el suave y apenas ahusado cuerpo de la columna dórica, o bien más tarde añadieron livianas volutas para embellecer el orden jónico. La

columna quedó acanalada con estrías, con medias cañas que ponían en relieve su ingravidez en una exaltación cristalina al aire libre que daba armonía a sus construcciones. Cuando la columna corintia se recargó con las hojas de acanto y de olivo; cuando se añadieron grifos, pegasos y esfinges, cuando el capitel floreció con una profusión de formas entrelazadas se acercaba el final. Estos manierismos barrocos, no obstante toda su belleza, pregonaba el ocaso, un crepúsculo glorioso pero finalmente inexplicable, que puso fin al milagro griego. En Asia menor, en muchas ocasiones fueron los cuerpos de animales fantásticos los que sustituyeron a la columna tradicional. En Persia tenemos camellos arrodillados; en la India los paquidermos de Ellora, labrados en la piedra de la montaña, sirvieron como base de prodigiosos templos, Mientras que el palacio de Susa se ven cabezas de toro coronando las columnas. Los egipcios, incluso antes que los griegos, habían revelado la suntuosa majestad de los hipostilos, como los de los templos de Karnak y habían llegado a esculpir formas humanas sobre los capiteles de Denderah, que reproducían las mascararas de Isis. Sin embargo, fueron los griegos del tiempo de Pericles los que se

atreveron a sustituir por entero la columna haciendo que el cuerpo humano asumiera sus funciones; sosteniendo la arquitectura de sus templos ora sobre estatuas masculinas (telamones) ora sobre cuerpos femeninos, que con gracia y sin esfuerzo soportan el peso del edificio, sin perder nada de su delicadez femenina. Las cariátides levantan sus frágiles formas y vaporosos ropajes y por siglos han cumplido con su pesada tarea, con aquella diáfana limpidez con que el cielo griego presta nobleza a las sagradas reliquias de su historia. En toda latitud y en toda época, la columna ha enriquecido monumentos, dado solidez y suntuosidad a las fachadas, grandiosidad a los interiores, y sobre ellas se han levantado torres y cúpulas que repiten sus intenciones, que aspiran a elevarse con esa verticalidad tan característica del arte gótico. La columna gótica no tiene módulo, no es independiente del edificio; interactúa con otras, alumbra formando grupos que suben vertiginosamente hacia arriba, señalando al cielo, como si por su medio la fe de los hombres se elevara a las regiones místicas habitadas por los santos y los ángeles, que se han metamorfoseado en vitrales finamente labrados. La catedral medieval absorbe la

columna en su obsesión por la construcción ascendente, que hace brotar arquivoltas, formas ramificadas, lanzas de piedra, dominadas por el impulso a ascender. Las ojivas, los arcos y las columnas no pertenecen sólo al arte gótico; mientras que la Europa medieval construía sus ciudades con sus espiras y campanarios prodigiosos, el arte musulmán daba nacimiento a la mezquita de Omar en Jerusalén, las mezquitas de Amrú y de Tulún en el Cairo, y en España la famosa mezquita de Córdoba y el palacio de Zara, contruidos sobre 4,300 columnas. Un rapto lírico la vuelve poética. Su poder sugestivo la vuelve sutil. Anónimos poetas árabes la celebran, identificándola con la palmera "la columna del desierto". "Grácil como una columna y con los ojos como estrellas" dicen de sus amadas. Su cuello es una "columna de alabastro"; la letanía de la belleza la emplea como símil de la delicada garganta, de brazo suave torneado, de la pierna perfectamente formada. "Sus piernas son columnas de mármol sobre bases de fino oro", se lee en "El Cantar de los Cantares". Las naciones levantan columnas en conmemoración de sus grandes festividades, efemérides y héroes: la Columna Trajana, la Columna de la Plaza Vendome, la

Columna de la Plaza de Trafalgar, que recuerda a Nelson... Como no fácilmente se derriban, los hombres las erigen como memoriales. Una misión estética, una misión histórica giran sobre esas columnas obstinadas, etéreas, arrogantes, que se levantan sobre las horas que pasan. Para el tiempo, es una nave de aguda quilla que en su estela todo lo que es transitorio. Y la columna que abarca siglos parece ser el mástil de ese poderoso bajel".
(Russel, D. I. (1970). "El Periódico" Buenos Aires. Argentina).

Al hacer lectura del artículo, las "reflexiones obvias" van orientadas hacia una tradición general del pensamiento sobre la "columna", constituye el sorprendente registro de una encuesta imaginaria, que recoge de una muestra de usuarios cotidianos de la arquitectura todos los significados que asocian con la unidad llamada "columna"

Esos significados se pueden ver como una "endosa" en el sentido aristotélico del término. (Esto es; opiniones generales o hábitos adquiridos socialmente codificados) o sea, la sociedad reconoce diversas características morfológicas obvias de la columna, como la presencia de un fuste, de una basa, y de un capitel. También de ciertos dichos poéticos que exploran varias características semánticas, como verticalidad y soporte. (Eco, U. (1984). Análisis Compòncial del Signo Arquitectónico "la Columna" Semiòtica de la Arquitectura. España)

INVENTARIO GENERAL DE CONNOTACIONES DEL ARTICULO ETERNIDAD DE LA COLUMNA. “CONTENIDO CONNOTATIVO.”

CONNOTACIONES ARQUITECTÓNICAS

- A. Un tronco de árbol.
- B. Fragilidad aparente.
- C. Soporta sin ser soportada.
- D. Sin esfuerzo.
- E. Enriquece los monumentos.
- F. Da solidez a la fachada.
- G. Da suntuosidad a la fachada.
- H. Da grandeza a los interiores.
- I. Unidad en la variedad repetitiva.
- J. Unidad en la modulación, variedad.
- K. Irremovible.
- L. Mástil de la nave.
- M. Etérea.
- N. Presta armonía al edificio.

CONNOTACIONES HISTÓRICAS

- 1. Los vientos del tiempo soplan en torno a ella.
- 2. Venerables.
- 3. Última reliquia de la grandeza desvanecida.
- 4. Documento intacto.
- 5. Conmemoración de suceso, grandes hazañas, héroes.
- 6. Mástil del bajel del tiempo.
- 7. Tiene la pátina de milenios.
- 8. Alegoría del milagro de la supervivencia.
- 9. Desafía al tiempo.

CONNOTACIONES ESTÉTICAS

- a. Afirma su destino sin tiempo.
- b. Entre ellas vaga la sombra de la melancolía.
- c. Se levanta aristocráticamente.
- d. Universal.
- e. Pura.
- f. Legendaria.
- g. Audacia de la imaginación.
- h. Sube vertiginosamente hacia arriba, apuntando hacia el cielo.
- i. Poetizada por el rapto lírico.
- j. Cuello de la amada
- k. Cuerpo grácil.
- l. Brazo torneado.
- m. Pierna perfectamente formada.
- n. Obstinada.
- o. Arrogante.
- p. Solitaria.
- q. Restos sacros.
- r. Milagro griego.
- s. Prodigiosa.

MODELO TOMADO DEL ENSAYO. “ANÁLISIS COMPONENTIAL DEL SIGNO ARQUITECTÓNICO LLAMADO LA “COLUMNA”. Semiótica de la Arquitectura. Umberto Eco. Versión Española 1984.

En este punto se suscitan tres problemas. El primero es proporcionar la descripción morfológica de la columna; dicha descripción se compondrá de operaciones constructivas parecidas a las que se debería promocionar a una pieza de ensamblaje si se quisiera que se reconstruyera una columna. La posibilidad de tal operación demostrará la posible construcción y por lo tanto la definición de un objeto arquitectónico aislado dotado de significado autónomo.

El segundo problema será la inserción de la columna aislada en un contexto para ver si dicha inserción cargara al objeto con un nuevo significado, esta operación plantea toda una serie de descripciones con tal que los contextos donde se incluya sean múltiples. (En elevación, como en la fachada o un lado del edificio, tanto verticalmente y horizontalmente).

En los diagramas que seguirá se deberán tomar en cuenta estas reglas;

- A) el signo aislado esta representado por un vástago vertical, y el signo en contexto por varios vástagos.
- B) Los términos que aparecen en paréntesis representan **marcadores morfológicos**. Los que aparecen entrecomillados representan **marcadores semánticos**, los numerales romanos y las letras del alfabeto se refieren al inventario de connotaciones de la tabla anterior.

O sea que la función primaria denotada se convierte en el vehículo sígnico de una función secundaria connotada.

Cuando un determinado módulo genera una serie de posibilidades que no sean mutuamente excluyentes sino que puedan coexistir. (El fuste que posee altura, diámetro, y peso) como un elemento léxico que simultáneamente posee marcadores morfológicos y semánticos; por ejemplo: masculino, singular, y animado. Por lo que se agregara un símbolo de apertura que implica una dirección binaria entre diversas sendas de lectura.

La representación por medio de vástagos posee un aspecto analógico en el que la sucesión vertical y horizontal de los elementos sugiere también el orden de dicha sucesión.

En otras palabras, el hecho de que el primer esquema este debajo del capitel sobre la base, le proporciona a la forma técnica las instrucciones sobre como combinar las piezas.

"El marcador semántico se coloca de un modo particular si cuando el significado conectado solo se reconoce en presencia del **marcador morfológico correspondiente".** (Eco, U. (1984). Análisis Compòncial del Signo Arquitectónico "la Columna" Semiòtica de la Arquitectura. España).

GRAFICO DEL ANALISIS COMPONENCIAL DEL CODIGO ARQUITECTONICO. "LA COLUMNA"

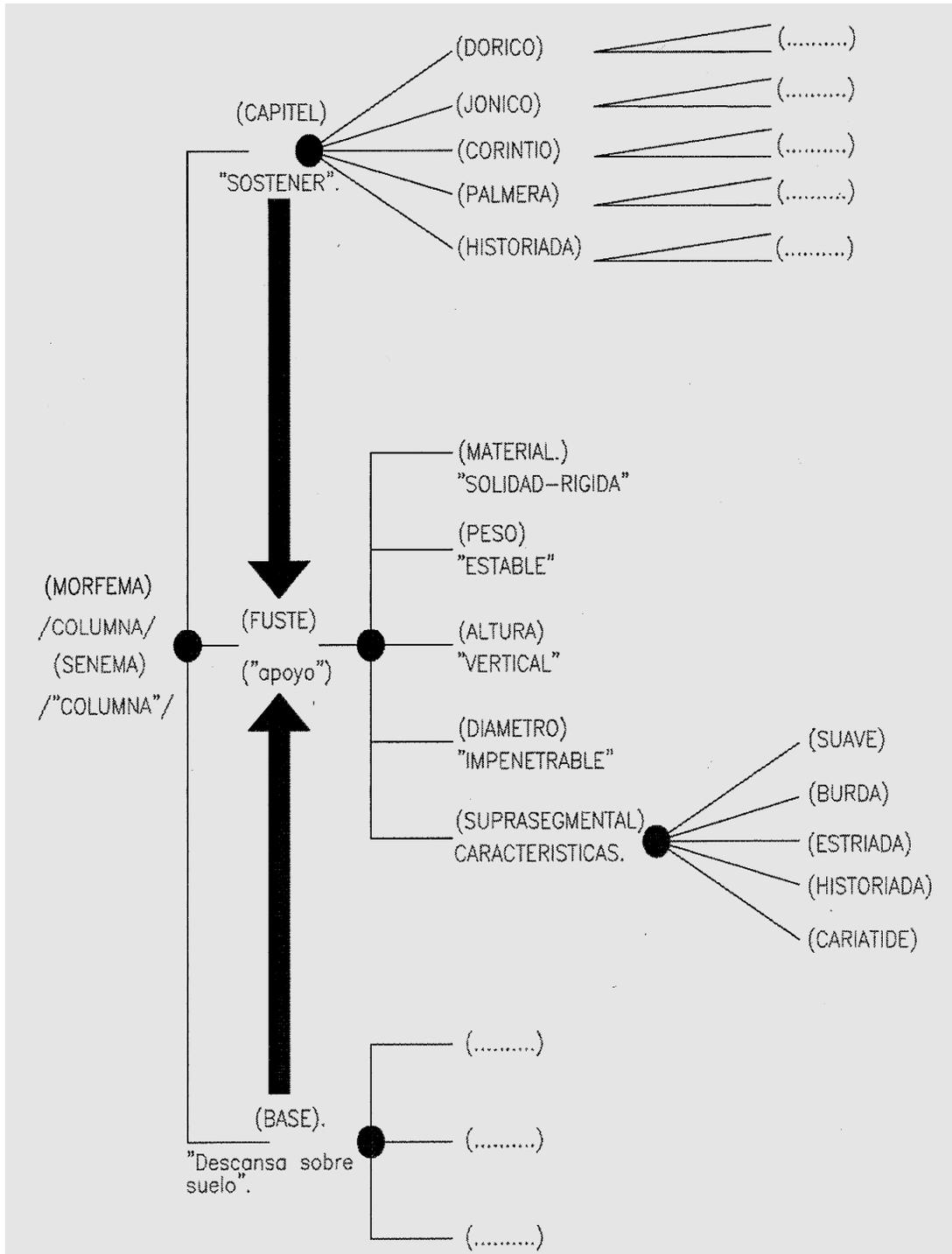


Gráfico del análisis componencial del código arquitectónico. Columna". Arquitecto. Lionel Enrique Bojorquez Cativo. 2006.

El esquema esta lleno de elementos analógicos que se han empleado para ir más rápido, en realidad distinguir al “Dórico” en las características morfológicas del capitel significa simplemente que en lugar de esta categoría verbal deben darse otras instrucciones.

Dichas instrucciones quizás también deberían ser de tipo analógico (una representación icónica) pero nada impide que se llegue a un sistema de notación capaz de hacer la construcción de un capitel Dórico. Lo mismo es valido en el caso de las instrucciones morfológicas como (suave) o (rugosa) o (historiada) o (cariátide).

Los últimos casos en realidad suponen un código icónico que sobrepone al arquitectónico. Cabe objetar que muchos de los marcadores semánticos denotados por los marcadores morfológicos no se encuentran entre aquellos que se denominarían “funciones” en arquitectura. El “descansar sobre” y “sustentar” son ciertamente funciones, pero “vertical” o “impenetrable” son funciones en el mismo sentido.

“Aquí hay que establecer si las funciones determinadas por la arquitectura son solo biofisiológicas (apoyarse contra, salir) o también constructivas (sustentar, elevarse verticalmente) uno se siente tentado al llamar a estas funciones sintácticas y las primeras aproximadamente funciones

semánticas”. (Eco, U. (1984). Análisis Componencial del Signo Arquitectónico “la Columna” Semiótica de la Arquitectura. España).

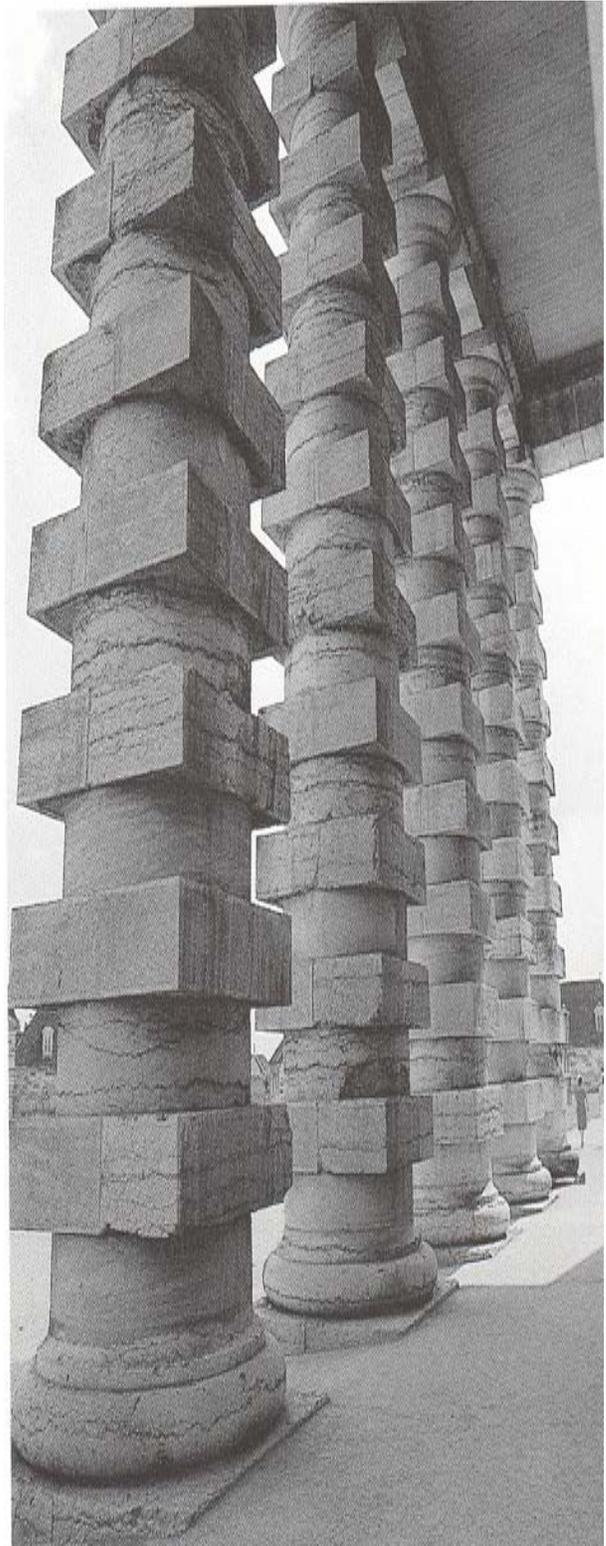
Las características morfológicas se expresan en términos verbales por conveniencia, pero se podrían expresar en términos icónicos por medio de alguna otra notación simbólica.

Por lo que se respecta a las características semánticas se expresan en el lenguaje verbal, pero no se refieren a entidades lingüísticas, sino a unidades culturales que se pueden traducir en vehículos sígnicos y lingüísticos de distintos tipos. De esta manera se puede encontrar una nueva función, muy útil en el análisis semántico de la arquitectura. Mientras que el nivel de lenguaje verbal, tanto la definición de los vehículos sígnicos como la definición de los significados culturales, se tiene que llevar a efecto por medio de lenguaje verbal, en arquitectura tanto los vehículos sígnicos arquitectónicos como los significados, se expresan por tipos lingüísticos o de otra clase de notación que no es arquitectónica, uno se enfrenta así al sistema de comunicación ya que se tiene que representar mediante diagramas en extremo complejos.

La arquitectura del movimiento moderno quedo reducida a simples volúmenes. Elemento generador de la expresividad de los edificios. La arquitectura contemporánea no hace reconocibles sus elementos y se agotan en una serie de imágenes tendientes a negar su materialidad, es mas, parece que en ciertos casos su objetivo sea salir del propio cuerpo y de aletear como un fantasma en busca de un lugar donde posarse.

No obstante al mismo tiempo esto permite el análisis de la brecha entre los vehículos signicos y los significados, sin caer victimas de una ilusión semántica particular del lenguaje verbal, donde ambas entidades se deben de indicar por medio de otros vehículos signicos-lingüísticos. Por esta razón la semiótica de la arquitectura puede ser útil para estudios semióticos en general.

La dificultad de más bulto con que Palladio, tuvo que luchar, fue el adecuado empleo de los órdenes de columnas en la arquitectura burguesa; porque eso de unir columnas resulta siempre una contradicción. GOETHE.



ÍÑIGUEZ MANUEL.

La Columna y el Muro. Fragmentos de un dialogo.
Colección Arquitesis. 2001

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA CAPITULO 3.

Alexander, Christopher. (1984). "Síntesis de la Forma". Ediciones Xarat.

Broadbent, Geoffrey. (1980). "El Lenguaje de la Arquitectura. Un Análisis Semiótico". Chicago.

Durand, Carlos. (1983). "El mundo como voluntad y representación". México.

Eco, Umberto. (1984). "Análisis Componencial del Signo Arquitectónico La Columna, Semiótica de la Arquitectura". España.

Eco, Umberto. (1974). "Tratado de Semiótica General". Editorial Lumen.

Eco, Umberto. (1965). "La Estructura Ausente". Editorial Lumen.

Fornari, Tulio & Negrin, Chel. (1990). "El Mensaje Arquitectónico". Editorial Gernika.

George, Hegel. (1983). "El Mundo como Voluntad". Editorial Portua. México.

Grassi, Germán. (1998). "Construcción Lógica de la Arquitectura". Chile.

Iñiguez, Manuel. (2001). "La Columna y el Muro. Fragmentos de un dialogo". Colección Arquitesis.

Monestiroli, Aureli. (1980). "La forma y el tiempo. Introducción a Mies...". Editorial Ángel. Colombia.

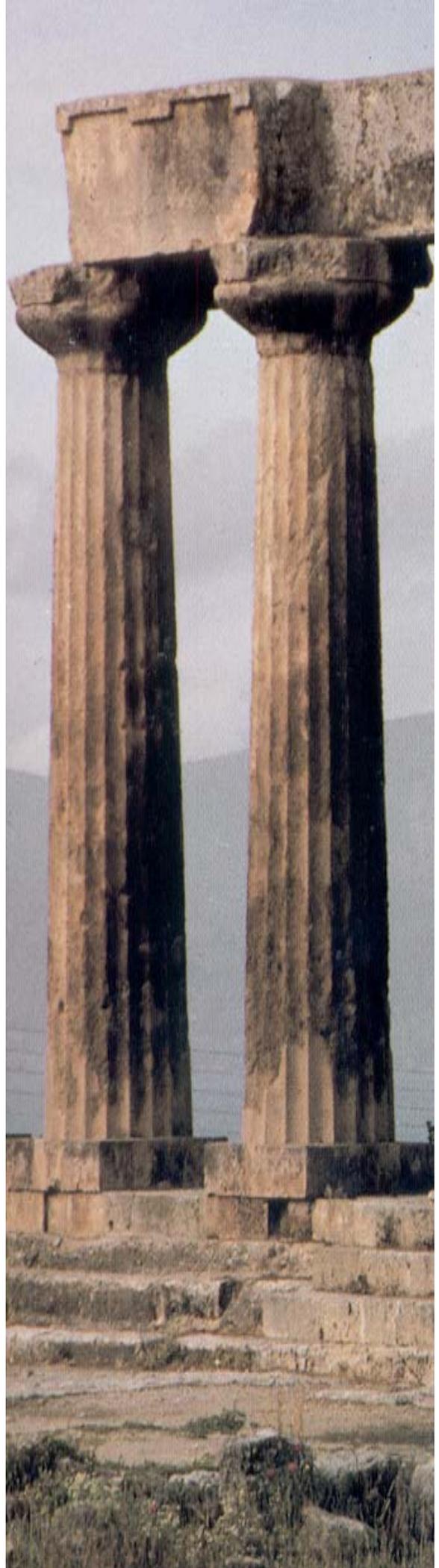
Mondrian, P. (1973). "La Arquitectura de la Realidad". Barcelona.

Pollit, J. J. (1985). "Arte y Experiencia en la Grecia Clásica". Bilbao.

Russell, Dora Isella. (1970). "El Periódico". Buenos Aires, Argentina.

Solares, Blanca. (2001). "Los Lenguajes del Símbolo. Interpretación Hermenéutica". Editorial Universitaria. México.

**Hacia Una Teoría de la
Significación en el
Diseño Arquitectónico.**



NOTAS PARA UNA TEORIA DEL SIGNIFICADO EN EL DISEÑO ARQUITECTONICO.

Los valores de los objetos diseñados con un método semiótico o incluso con cualquier otro método, no son necesariamente valores del método mismo; existen obras maestras arquitectónicas que se diseñaron sin tomar en cuenta fundamentos teóricos, y hay instrumentos conceptuales refinados que rinden resultados deficientes en manos de un intérprete incompetente.

Hablar de semiología "Saussureana" sería confundir los términos. Saussure; anticipó la posibilidad de la existencia de la semiología e incluso acuñó su nombre, pero no la constituyó en disciplina; se limitó a decir que la semiología "tenía derecho a la existencia, a que se le reservara por adelantado un lugar". Pero pasarían varios decenios antes de que su anticipación quedara encarnada en un conjunto real de principios.

Lenguaje: un espacio de doble entrada...

¿Es seguro que corresponda a la palabra comunicación un concepto único, unívoco, rigurosamente dominable y transmisible: comunicable? "*Según una extraña figura del discurso, debemos preguntarnos inicialmente si la palabra o el significante "comunicación" comunican un*

contenido determinado, un sentido identificable, un valor descriptible". (Lupton, H. & Millar, A. (1999). Diseño y Lenguaje. Harvard).

El lenguaje es la manera en que los hombres se comunican, y aquí no importa el idioma ya que es una particularización del mismo, pero sí su "*forma: oral o escrita*". (Idem) El hecho es que estas aparentes subdivisiones son del mismo tema, se bifurcan de tal modo que empiezan a separarse demasiado entre sí. Es decir, a lo largo de nuestra historia el lenguaje escrito y ahora sí, en nuestra cultura alfabética empieza a generar características demasiado propias, demasiado diferentes del lenguaje hablado. Por el otro lado, nuestro sistema de comunicación es como una actividad planeada de antemano con roles estáticos (emisor-medio-receptor) donde el que emite está sumamente alejado y no es influenciado por el que recibe esta información.

Sería inútil pensar a la comunicación como una suerte de diálogo entre dos personas, ajenas a toda influencia ya sea de tipo personal, social, cultural o histórica.

Esta fusión de influencias no sólo es inevitable sino sumamente enriquecedora, "*ya que es en la sociedad donde se entrecruzan emisoras y receptores, que son una y otra cosa en forma continua y permanente*". (Grean, G. (1998). La escritura, memoria de la humanidad. Barcelona).

Desde el campo de la lingüística; Ferdinand de Saussure, le quita todo el tipo de actuación al lenguaje escrito, pues lo considera como una simple transcripción de sonido, una emulación del discurso hablado.

Pero desde la filosofía de Jacques Derrida; reivindica el rol gráfico de la letra otorgándole actuaciones semánticas que van más allá del significado de la palabra. Retoma cierto espíritu mágico, icónico y gráfico, más propio de la cultura oriental que le otorga mayor atención al signo que al significado, o tal vez al rol que jugara en la Edad Media, cuando tanta importancia se le daba a esas letras iniciales, adornadas e iluminadas.

El ámbito de la forma...

La escritura.

“Siempre que los hombres han sentido la necesidad de conservar los instantes que la historia comporta, la escritura se ha hecho ley. En todos los tiempos, el hombre que ha sabido escribir ha sido rey”.
(Idem)

La primera transformación importante en la historia de la comunicación es la aparición de un nuevo medio: la escritura. Esta introdujo cambios fundamentales en las formas de comunicación, y por ende en el tejido social dinamizando la vida y estableciendo otra manera de contactarse con los hechos comunicados.

La escritura, cuyo humilde nacimiento estuvo ligado a simples necesidades contables, se convirtió con el tiempo en un nuevo procedimiento que permitía la fijación, en parte de la lengua hablada. *“Pero la escritura apareció sobre todo como un nuevo procedimiento de comunicación e incluso de pensamiento y expresión”.*
(Barthes, R. (1990). Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces y comunicación. Barcelona).

Sin embargo, el idioma escrito adolecía de cierta riqueza expresiva respecto del discurso hablado. Los signos ortográficos son prueba de esto. *“Si tomamos como ejemplo las inscripciones de la antigua Grecia y Roma o los manuscritos medievales que carecían de marcas paralingüísticas y de organización de texto, (comas, puntos, signos de exclamación e interrogación).*

Por tal razón el lector debía introducir todo tipo de pausas, así como todas las marcas de entonación: pregunta, exhortación, A veces cada escriba o calígrafo definía a su modo donde residía la parte importante de ese texto, otorgándole color o algún otro tipo de refuerzo visual”. (Bonsiepe, G. (1997). Del objeto a la interfase. Argentina).

Visto desde este ángulo, existe una estrecha relación entre el discurso escrito y el hablado. El uno necesita del otro, al menos para comunicar algo en común.

Sin duda, el sistema está ligado a la teoría de la retórica que domina la oratoria; como por ejemplo: marcar pausas, generar espacios para que el orador respire, signos que realmente le sirven más al orador que al hecho de cuidar las estructuras gramaticales y las oraciones.

La segunda transformación tecnológica se debió a la aparición de la imprenta, que trajo aparejada la difusión y por tanto fue origen de la comunicación de masas. *“Significó fundamentalmente el conocimiento y la primacía de un canal: el canal oral entró en fuerte competencia con el visual para la transmisión de mensajes producidos al lenguaje natural”*. (Idem)

Es a partir de este momento, que la gramática se convierte en la base de organización de la escritura. Se cambia el modelo de la supremacía de las marcas paralingüísticas y ortográficas, que afectan a la entonación de lo leído, se pasa a una preferencia por la organización espacial de las palabras escritas. Las reglas gramaticales ponen énfasis mucho más a lo estructural que a lo discursivo.

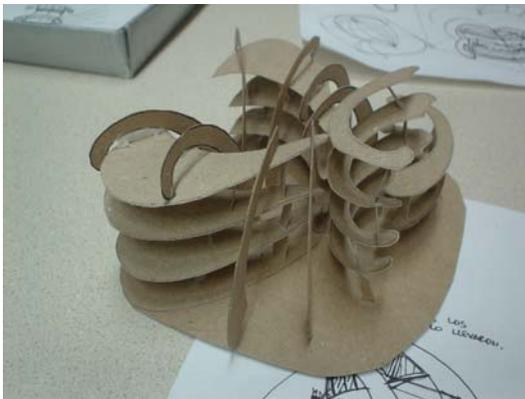


MODELO DE ANA MARIA PEDRONI. MANIFESTACION SOCIAL REPRESENTADA EN EL TRANSPORTE COLECTIVO DE LA CIUDAD DE GUATEMALA.

La escuela de semiótica arquitectónica de Buenos Aires distingue tres componentes del significado o significación de una forma diseñada. Es a este respecto los conceptos que deben definir el indicador y la señal en la arquitectura.

Un indicador es un hecho directamente perceptible, por medio del cual es posible aprender algo acerca de otros hechos indirectamente perceptibles. Por ejemplo: una obstrucción en la carretera, una fila de vehículos, Y gente que corre, son hechos directamente perceptibles; el que haya ocurrido un accidente no lo es.

Pero por lo anterior se puede aprender algo de lo posterior; por lo tanto, son indicadores. En esta situación cabe distinguir al menos dos elementos: los hechos perceptibles que constituyen los indicadores, y los hechos indirectamente perceptibles que componen el significado del indicador. (En el contexto del diseño arquitectónico, hablamos de forma y del significado de la forma.)



MODELO TRIDIMENSIONAL DISEÑO ARQUITECTONICO.
FARUSAC.

Existen también otros elementos susceptibles de identificación, como el intérprete que se percata de que el indicador se está refiriendo a un significado (el observador).

De esta manera, la relación se caracteriza como triádica (“forma/significado/intérprete”).

(Lipman, P. (1980). La arquitectura y su sistema Social. Argentina).

Las señales son clases específicas de indicadores que cumplen con dos condiciones adicionales: en primer lugar se debe usar deliberadamente o se debe producir con el propósito de tener el acto de comunicación; en segundo lugar el intérprete debe

reconocer que se usa para obtener un acto comunicativo. De no cumplirse con cualquiera de ellas, se tiene delante un indicador pero no una señal.

Si se toma un ejemplo relacionado con el anterior; la policía interviene y coloca un letrero a un lado de la carretera, informa a los conductores que ha tenido lugar un accidente. El letrero por principio es un indicador, por cuanto que es un hecho directamente perceptible que dice algo acerca de otro hecho no perceptible, y es también una señal porque lo usó deliberadamente alguien, “a los conductores”, cuando éstos ven el rótulo se percatan de que la policía trata de comunicar algo.

Las señales tienen forma, significado e intérprete, lo mismo que los indicadores; pero además tienen un emisor (en el ejemplo, la policía). El intérprete de una señal se puede denominar también Receptor.

Existe considerable diferencia entre los indicadores y las señales. Los indicadores suelen mostrar la realidad objetiva, las cosas del hecho; la obstrucción en la carretera refleja objetividad, la obstrucción en la carretera refleja que en efecto, ha ocurrido un accidente.

Por otro lado, “*las señales comunican el estado de conciencia del emisor*”. (Barthes, R. (1990). Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces y comunicación. Barcelona). Cuando el receptor observa el letrero que ha colocado la policía, no se encuentra ante el

accidente propiamente dicho, sino frente a un contenido de conciencia; ha habido alguien; “la policía” que sabe algo y trata de transmitirlo.

Tanto al leer los indicadores como las señales existe la posibilidad de error: se puede atribuir la cola de vehículos a un accidente, cuando en realidad es debida a otras causas y el receptor puede leer mal el letrero de la policía. Pero en el caso de las señales existe además la posibilidad del engaño: es posible que la policía esté mintiendo para hacer creer que hubo un accidente, cuando en realidad ocurrió otra cosa.

Tal presunción no es posible frente a un mero indicador y es otra prueba de la desemejanza de ambas entidades.

“El significado de una señal es diferente de un mero indicador. Otro aspecto que distingue a los indicadores y a las señales es la naturaleza del nexo que vincula la forma con su significado”. (Idem)

La obstrucción de la carretera significa accidente, porque es posible construir una cadena que vincule un acto con el otro. En el caso de los indicadores la relación entre forma y significado es natural o fática; el significado resulta de la forma como consecuencia de un acto de análisis.

En el caso de las señales, por otro lado tal relación es convencional y hasta cierto punto arbitrario o no motivado: aunque es posible limitar algo la arbitrariedad de los códigos empleando recursos como la

iconicidad y la articulación, la lectura de señales requiere siempre del conocimiento de algunos convencionalismos, o sea aprender de un código.

“La teoría de la comunicación trata del estudio de las señales; la teoría de la indicación trata del estudio de los indicadores”. Ambas son ramas de la teoría del significado o de la significación”. (Bonsiepe, G. (1997). Del objeto a la interfase. Argentina).

El hecho de que algo sea un indicador o una señal no depende de la naturaleza como objeto, sino de la función que desempeña dentro del proceso significativo; sobre las relaciones que se establecen entre sus partes “forma, significado” y los otros elementos del proceso; emisor e intérprete. Por lo tanto; los objetos que participan en más de un proceso de significación pueden ser indicadores y señales al mismo tiempo.

Un campo donde los niveles de la comunicación y de la indicación se suelen traslapar es el del diseño arquitectónico. La teoría del significado en esta área no se puede limitar a un nivel o a otro, sino que ambos se deben considerar potencialmente presentes. Convendrá hablar de un componente indicativo y un componente comunicativo en el significado de una forma diseñada, reconociendo así de antemano el funcionamiento posible de la forma en ambos sentidos.



FRANK GHERY. Museo Aéreo espacial. Deconstructivismo.

Existe una entidad que no es ni un indicador puro ni una señal pura aunque se relaciona con una cosa y otra. *“La del INDICADOR INTENCIONAL. Que brinda un modelo suficiente y de una amplia gama de procesos de significación en el diseño arquitectónico”.*

(Scalvini, M. L. (1980). La arquitectura como semiótica connotativa. Milán).

Un indicador intencional es aquél que cumple la primera de las condiciones de la definición de una señal, pero no la segunda. En otras palabras, es un indicador que se usa o produce deliberadamente para generar un acto de comunicación, pero que no se ha de reconocer como tal “como usado deliberadamente para comunicar” de parte del intérprete.

Por ejemplo: existen ciertas maneras de hablar, de vestir o de comportarse que van con determinada clase social, grupo profesional, edad o ideología.

En lo esencial son indicadores que naturalmente reflejan que el individuo pertenece al grupo en cuestión.

Pero es fácil imaginar que la gente produce ese tipo de indicadores con la esperanza de inducir en otras personas la idea de que pertenecen a uno de esos grupos. En tales casos, el indicador se ha producido deliberadamente, pero su eficacia depende de que el intérprete no lo reconozca como tal sino que lo considere natural. Tales indicadores reflejan un hecho, mientras que en la realidad corresponden a estados de conciencia que supuestamente no se han de reconocer como tales.

No son raras las manipulaciones en el diseño arquitectónico. Ocurren cada vez que una oficina se arregla de manera determinada para producir cierta impresión en el visitante; o bien cuando se diseña una casa, una fábrica o cualquier edificio público de manera que reflejen cierta imagen del cliente, sea individual o colectiva.

Dichos ejemplos pueden sugerir que el uso de indicadores intencionales en el diseño arquitectónico se circunscribe a la exhibición o quizá afectación de cierto status, pero no ocurre así.

Por ejemplo al referirme: “la puerta del bar que hay atrás de la sala.” Aquí cabe aplicar la distinción entre indicadores, indicadores intencionales y señales. Cuando sobre la puerta se colocó la palabra BAR se empleó una señal.

Cuando alguien reconoce el bar por sus ruidos, por el olor o porque atisba en el interior opera mediante indicadores. Y para terminar; si el diseñador instala una puerta de cristal con el fin de que se pueda ver a través de ella (o no coloca ninguna puerta, por la misma razón), tenemos ante nosotros un indicador intencional; desde el punto de vista del intérprete equivale a un indicador ordinario; el diseñador no declara su presencia como emisor del mensaje, se limita a tirar de los hilos entre bastidores con la esperanza de que la información alcance a la gente en el preciso momento y en la manera debida.

Al analizarlo “considero,” no es necesario emplear el signo BAR ni dejar que pase el olor para que éste se pueda reconocer como tal. Existen ciertas puertas que todo el mundo reconoce como puertas de bar porque las han visto en las películas del oeste o en otros lugares; así es en efecto. Y quisiera añadir que esas puertas son también señales no verbales, sino utilitarias. Existe todo un repertorio de formas arquitectónicas convencionalizadas que se comportan como señales o como palabras. Su lectura requiere el conocimiento de un código.

Los códigos pueden ser implícitos. Las formas en tal caso no dan evidencia directa de los hechos, remiten a estados de conciencia. Cabe sospechar que engañan; podría ser una típica puerta de un bar que condujera a un taller de herrero.

Ya se mencionó a los componentes indicativos y comunicativos en el significado de una forma diseñada, que corresponde con sus roles como indicador y señal. Se puede añadir ahora a la lista el que se denominará componente expresivo. El cual es la forma que se emplea como indicador intencional. El significado de una forma puede tener los tres componentes o sólo uno de ellos que puede desempeñar una misma forma en diferentes combinaciones.

Existe interacción entre esos componentes. Los indicadores puros tienen la tendencia a producir indicadores, y estos últimos tienden a convertirse en señales. Se puede ilustrar esto con el ejemplo del bar. Sólo si la gente reconoce los bares por visión directa “indicador puro” puede surgir la idea en la mente del diseñador de colocar una puerta transparente “indicador intencional” si se la usa reiteradamente.

Supongamos para facilitar esta argumentación que no se emplea en ningún otro establecimiento esa puerta, acabaría asociándose con la idea de bar, denotaría la existencia del bar, sin ser necesario ver a través de ella y ni siquiera verla; se habría convertido en una señal.

El uso repetido de la señal debe conducir al final a su obsolescencia “su consumo”, de acuerdo con un proceso que lo ha estudiado entre otros Rupert de Ventós y Dorfles. La forma concluiría siendo desesemantizada, perdiendo su significado suplementario o metafórico. Los bares ya no tendrían

esas puertas y las “puertas típicas de bar” quizá se verían a las entradas de las boutiques para hombres, aludiendo metafóricamente a la masculinidad y al mundo de las películas de vaqueros. Podría haber algo de humorismo en esto debido al hecho de que los intérpretes y los emisores se reconocerán como miembros de un grupo elitista que estaría familiarizado con cierto código restringido.

Al emplear “bar” en el sentido de “masculinidad” ocurre un cambio de Significado, pero no un cambio en el componente del significado en cuestión: en ambos casos se trata de señales. Pero la dinámica del proceso continuará a ambos planos (significado y componente).

Quienes pasan por alto el código que representa “puertas de bar” como señal de masculinidad, al final se acostumbran a que se las emplee en las tiendas y luego las reconocen como indicadores, poniendo por caso de “sofisticación”. En este hay un cambio de componentes de la “señal” (comunicativa), se pasa a la indicativa.

El lenguaje arquitectónico al igual que el lenguaje verbal se encuentra en un estado de transformación permanente: hay algunas fuerzas que impulsan al cambio, otras a la estabilidad.

En la práctica es difícil distinguir las diferentes etapas de este proceso, porque las modalidades perceptivas de la secciones de la comunidad no siempre se desenvuelven simultáneamente.

Es inevitable que ocurra una disparidad de lectura de la forma según el intérprete. Existen las que se podrían denominar subculturas arquitectónicas, la más extraña es la de los propios arquitectos. La subcultura se caracteriza por cierta cohesión interna con respecto a las maneras de interpretar las formas, y a veces por una separación deliberada de como los demás interpretan.

La sociología puede clarificar en cierta medida este asunto, y a la inversa. El estudio de la “dialéctica” arquitectónica puede ser provechoso para la clasificación sociológica.

Las dificultades que uno encuentra en la práctica al distinguir entre indicadores, indicadores intencionales y señales no deben obstar para que la distinción misma siga siendo válida. Se corresponde con las diversas fases del desarrollo del lenguaje arquitectónico y cada una de ellas opera de acuerdo con su propia modalidad.

Las consecuencias prácticas de la distinción, para la crítica, la historia y para el propio arte del diseño parecen obvias; al parecer no es necesario insistir en ese punto.

Forma física y forma significativa.

La *forma significativa* es una abstracción de la forma física que incluye algunas de sus características “las que se refieren al significado” y excluye el resto. A menudo se dirá *forma* en vez de *forma significativa*; sólo se emplea la expresión completa cuando de otra manera se corre riesgo de confusión con la forma física.

Una misma forma significativa suele corresponder a diversas formas físicas. El letrero anteriormente mencionado de la policía puede ser de metal o de madera, puede medir medio metro o un metro: aunque la forma física de estos diversos objetos sea diferente, su forma significativa y su significado son los mismos. Como Prieto ha señalado, “*las formas significantes corresponden a clases de formas concretas*”.

Varias formas significantes se pueden corresponder con una forma física, cada una con sus significados según sean las características de la forma física que se quiera abstraer. La forma física de la comisaría de policía en determinada circunstancia es sólo una; sin embargo, al menos hay dos formas significantes que se pueden abstraer de ellas: una señal que significa que ha ocurrido un accidente y un indicador que significa que la policía ha intervenido.

Cada objeto admite diversas formas significantes, pero cada forma significativa admite por términos

generales sólo un significado. De no ser así cuando una forma significativa admite diversos significados se dice que es un caso de *ambigüedad*, que no se debe confundir con el de polisemia. “*La polisemia va con la forma física; la ambigüedad cuando se da va con las formas significantes*”. (Fernández, R. (1980). Reflexiones en torno al hipercódigo. Buenos Aires Argentina).

Cuando se dice que la forma significativa es una abstracción de la forma física que incluye aquellas de sus características que se refieren al significado, se plantean dos preguntas: ¿Cuáles son las características de la forma física? Y ¿Cómo se sabe cuál de ellas se refiere al significado? El primero es un problema morfológico; el segundo, un problema semántico.

La pregunta morfológica se podría resolver desde una perspectiva ingenua, con sólo acercarse al objeto una vez que se conoce la cosa se saben sus características. No obstante, se sabe que un mismo objeto se puede describir, analizar y organizar por sus características de una manera no única determinada, forma geométrica por ejemplo; se puede captar como ovalada o como un círculo achatado. Mientras en el primer caso sólo se reconoce una característica, en el segundo hay dos: la circularidad y el achatamiento. ¿Cómo se determina, entonces, cuál de esas características de la forma física se debe tomar en cuenta?

Por lo que respecta al problema semántico “cómo determinar cuáles son las características de la forma física que se refieren a significado y cuáles no” se puede aplicar el procedimiento conocido entre los lingüistas como *conmutación*. Consiste en modificar cada característica observando si entonces cambia el significado.

La forma se compone de características; el significado se compone de valores. No se emplea el término en el sentido que se le da en axiología, sino como un nombre puramente convencional para designar los componentes del significado. Se puede hablar de valores indicativos, expresivos y conmutativos, según la clasificación anterior. Los valores se pueden clasificar también según otros criterios. La forma se definió como aquel conjunto de valores que influye en el significado: recíprocamente el significado se define como el conjunto de valores susceptibles de ser modificados según los cambios que tienen lugar en la forma.

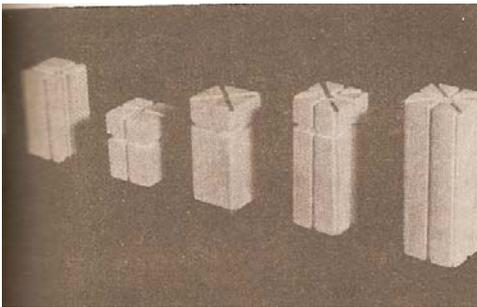
A nadie se le escapa el carácter circular de esas definiciones; cada una de las nociones se define con respecto a la otra. Se trata de una dificultad inevitable porque no interesan las propiedades intrínsecas de las entidades que constituyen la forma y el significado, sino sólo sus propiedades relacionales. Todo lo que satisfaga dichas propiedades puede legítimamente ser llamado “*forma y significado*.” (Scalvini, M. L. (1980). *La arquitectura como semiótica connotativa*. Milán).

Cada conjunto de características y valores que satisface las definiciones de forma y significado constituye lo que se denomina un *modelo significante*.

De manera análoga, se puede definir otro tipo de modelo. Un modelo funcional de un objeto puede ser una abstracción de alguna de sus partes, aquéllas que le confieren ciertas posibilidades de función. Los objetos de uso múltiple admiten más de un modelo funcional. Los modelos visuales abstraen características que definen la apariencia del objeto; los modelos económicos abstraen características que determinan las propiedades económicas, y así sucesivamente.

El interés aquí presente se centra en los modelos significantes. Se le denominará modelo sin ninguna otra especificación y sólo se usará la expresión completa cuando de otra forma se corra el riesgo de confusión con otras clases de modelos.

Un ejemplo de modelo significante se ilustra con el sistema de las piezas del ajedrez que sin duda todos conocen, el cual puede ser análogo al diseño arquitectónico. El objetivo es reconocer los objetos con el que se compone ese sistema, y distinguir los diversos modelos significantes que se admiten.



MODELO EXPERIMENTAL.
ACTIVIDAD DE DISEÑO ARQUITECTÓNICO.
ABSTRACCIÓN ANALÓGICA DEL AJEDREZ.

El reconocimiento de las formas físicas de los objetos no presenta dificultades; dicho reconocimiento incluye todas las características perceptibles directa o indirectamente. Pero, ¿Cuál es la forma significativa y cuál el significado de una pieza si fuera el modelo del ajedrez?

Como se ha dicho, esta pregunta admite varias respuestas: existen muchos puntos de vista desde los cuales es posible organizar una forma física en forma significativa. Se trata de encontrar conjuntos de características y de valores, entre los que exista la relación establecida en las definiciones.

Es más fácil empezar determinando el conjunto de valores (el significado), y luego definir la característica correspondiente a la forma.

Una de las posibles respuestas quizá se obtiene considerando que el significado de cada pieza es lo que normalmente uno llama su *identidad*. (Algunos semiólogos consideran los signos identificatorios como clases especiales de signos, particularmente de interés). Tómese cualquier pieza; por ejemplo: el rey blanco de un juego de ajedrez ordinario de madera su identidad (o significado) es la conjunción de ser como:

- Que es el rey, y no por ejemplo la reina.
- Que es una pieza blanca y no negra.
- Que pertenece a un juego de ajedrez de madera ordinario, y no por ejemplo un lujoso juego hecho de marfil.
- Que es una pieza de ajedrez, y no por ejemplo una ficha del juego de damas.

Las características de la forma física que se refieren estos valores se podrían anotar como sigue:

- su forma.
- su color.
- su material.
- Y ciertos detalles de su acabado.

No es una relación uno a uno entre características y valores, sino una relación entre el conjunto de valores y el conjunto de características; el hecho de que ambos conjuntos posean el mismo número de elementos es accidental. Cada uno se puede modificar variando una o más de las características que es posible afectar, al menos uno de ellos. Como resultado esos dos conjuntos constituyen uno de los modelos significantes de la pieza en consideración.

Generalidad de la teoría de la significación

La teoría de la significación no ha de tratar sobre la naturaleza de los significados particulares, no sobre las características formales y específicas que convengan en cada caso. La teoría se debe concentrar en el estudio de las propiedades abstractas de manera que sean verdaderamente semiológicas de todos los modelos posibles, cualquiera que sea la esfera de interés a que correspondan. *“Los conceptos de forma significante, significado, característica, valor, modelo significante, componentes indicativos, expresivos y comunicativos del significado como se les ha definido y los de articulación y contexto son independientes de la naturaleza específica de las entidades a las que son aplicables”.*

En general; cada característica de la forma puede afectar a uno o más valores del significado, y cada valor puede quedar afectado por una o más características. Se puede decir que existe articulación o que el modelo está *articulado* en el caso especial en el que hay una correspondencia biunívoca entre las características y los valores; en otras palabras, si cada característica afectara a un único valor y cada valor fuera afectado por una única característica. En este caso se denominarían *“articulantes”*.

Por conveniencia a veces se habla de formas o significados articulados: se entiende por éstos las formas o significados de los modelos articulados. El empleo de expresiones abreviadas no debe hacer olvidar que la articulación no se puede establecer sólo en el plano de la forma o del significado, sino que implica determinada coordinación de ambos planos.

En el lenguaje, las oraciones constituyen el sistema articulado y las unidades significantes más pequeñas componen el sistema articulante o subordinado. Tales unidades son lo que Martinet denominaba *“los monemas”* y más o menos se puede decir que equivale a palabras. Existe cierta analogía aunque menos perfecta con la segunda articulación del lenguaje donde el sistema articulado lo es por los monemas o palabras.

No obstante existen dos diferencias entre la articulación del lenguaje según lo entienden los lingüistas y la articulación en el diseño arquitectónico. *“La primera de ellas es la enumerabilidad de los modelos articulantes, y la segunda es la necesidad de la articulación”*.

(Scalvini, M. L. (1980). La arquitectura como semiótica connotativa. Milán).

Los sistemas articulantes del lenguaje, tanto los monemas como los fonemas abarcan un repertorio finito de modelos de naturaleza conocida y son independientes de las oraciones en que ocurren; los fonemas como los monemas del lenguaje son enumerables en principio. Pero no se puede decir lo mismo de los modelos articulantes en el diseño arquitectónico: ya se ha afirmado aquí que la teoría semiológica no puede decidir a “priori” sobre la naturaleza de las formas y significados de los modelos que estudia, ni afirmar que su número sea finito. *“La doble articulación para Martinet, es una característica esencial y distintiva del lenguaje, un sistema que careciera de ella no constituiría una entidad lingüística”*. (Idem)

Una vez más no ocurre lo mismo con el diseño arquitectónico. La articulación en un sistema o modelo es sólo una contingencia, no una propiedad necesaria.

¿Qué relación le encontramos, entonces, a la forma escrita del lenguaje con el Diseño Arquitectónico?

Ser el medio que habita el mensaje tiene importantes implicaciones comunicacionales. Este diseño de texto jerarquiza sus partes y determina el modo de lectura; por ende el de su aprehensión. En este sentido no es un ordenador inocente sino que guía al lector desde una óptica.

Retórica, estructura y ritmo son todas partes del mismo tema en el lenguaje cuyas reglas se establecieron a finales del siglo XVIII. Hoy en día la estructura y su organización sintáctica es lo dominante, mientras que *“la puntuación tiene una función más ligada a lo intuitivo o a lo estilístico”*. (Eco, U. (1974). Tratado de Semiótica General. Editorial Lumen).

En la antigüedad clásica la retórica como arte de oratoria estaba ligada a tres ámbitos: el discurso político, el discurso jurídico y el discurso sacro-religioso y constituía la estructura, la formulación estilística, la dicción, la gestualidad en las asambleas públicas, en los procesos jurídicos y en las fiestas. La retórica es el dominio de la logomaquia del boxeo verbal, y se organiza en dos partes: por un lado utiliza medios persuasivos (rhetorica utens), por el otro tiene como objeto la descripción y el análisis de dichos medios persuasivos (rhetorica docens).

“En relación con el receptor las producciones del Diseño Arquitectónico genera también distintas actitudes de regulación: organizar, informar y persuadir”.

(Scalvini, M. L. (1980). La arquitectura como semiótica connotativa. Milán).

Organizar la comunicación se refiere a darle forma al mensaje, sea cual fuere este. Y es éste el terreno que define a un diseñador, ya que estamos hablando de organizar un mensaje vinculando y jerarquizando sus partes en un formato entendible y en el mejor de los casos promoviendo una actitud.

Informar en el sentido que tomamos a la información adquiere otro perfil ya que depende de los paradigmas sociales en los que se va a llevar a cabo esa comunicación. La información supone validez y el valor de verdadero o falso íntimamente ligado a las relaciones establecidas entre los miembros del proceso comunicativo.

La claridad de las señales forma parte de un aprendizaje y es la costumbre de usarlas lo que las vuelve más o menos entendibles. Finalmente, el referirse a la persuasión supone tomar partido por una u otra forma de pensar. Como esto se apoya en lo subjetivo (aquí la validez no está sustentada en término de verdad o mentira) el rol del Diseño arquitectónico es ser una voz más dentro del repertorio social, ya que convive con un amplio conjunto de discursos.



MIES VAN DER ROHE. CASA FARNSWORTH 1946.

El lenguaje Visual

“Dado el éxito de la máquina de Gutenberg, se podría pensar que la modesta escritura manual iba a quedar relegada y condenada al olvido. Sin embargo no fue así: gracias a la imprenta el mundo de la escritura fue ganando para sí un público cada vez más numeroso, pero la “main a la plume” por usar la expresión de Rimbaud seguirá siendo el instrumento indispensable del pensamiento”. (Gean, Georges. (1998). La escritura, memoria de la humanidad. Barcelona).

El término “Lenguaje Visual” es una metáfora, está tratando de conciliar la estructura plana de la imagen con la gramática o sintaxis del lenguaje. El efecto que se logra es la disociación de visión y lenguaje. Ambos términos se presentan como análogos pero a la vez irreconciliables. *“Las teorías del lenguaje visual y las prácticas*

educativas basadas en ellas dejan a un lado el estudio del significado lingüístico y social al separar el repertorio visual de las demás formas de comunicación". (Idem)

Si partimos del supuesto que sostiene que el lenguaje es una sistematización humana, la comunicación codificada es su materialización gráfica (la escritura). El Diseño Arquitectónico, por tanto es una interpretación gráfica de una idea o concepto.

En un punto coinciden. Y dado que coinciden también comparten sus mismas características. De hecho, así como se organiza en forma semántica y sintáctica el discurso hablado, el discurso gráfico en el Diseño arquitectónico también es analizado desde los mismos criterios. Las figuras retóricas con las que se analiza el lenguaje son trasladadas casi en forma idéntica al universo visual.

El lenguaje prefiere sin duda la interpretación por sobre la percepción: las palabras, las imágenes, los objetos y los hábitos no se separan dentro del terreno de la comunicación, no ocupan diferentes lugares o categorías espaciales, sin embargo su significancia se ve afectada por la influencia histórica y cultural del lenguaje hablado.

BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA CAPITULO 4.

Barthes, Roland. (1990). "Lo Obvio y lo Obtuso, imágenes, gestos, voces y comunicación". Ediciones Barcelona.

Bonsiepe, Guiu. (1997). "Del Objeto a la Interfase". Ediciones Infinito. Argentina.

Eco, Umberto. (1974). "Tratado de Semiótica General". Editorial Lumen

Eco, Umberto. (1965). "La Estructura Ausente". Editorial Lumen.

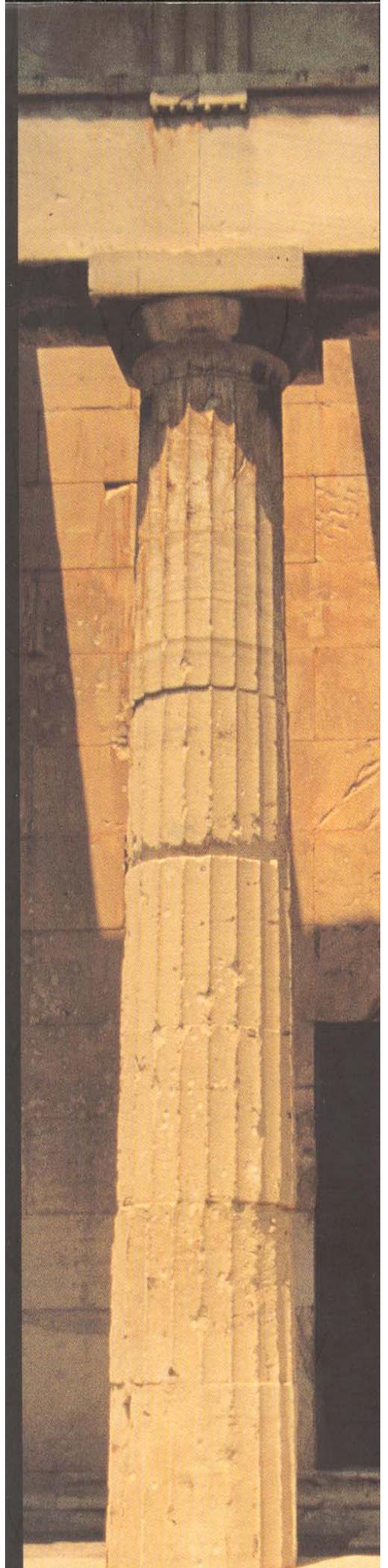
Fernández, Rodrigo. (1980). "Reflexiones en torno al hipercódigo". Buenos Aires, Argentina.

Grean, George. (1998). "La Escritura, memora de la Humanidad". Ediciones Barcelona.

Lipman, PL. (1980). "La Arquitectura y su Sistema Social". Argentina.

Scalvini, M. L. (1980). "La Arquitectura como Semiótica Connotativa". Milán.

Una Reflexión Final...



De nuevo, la cuestión morfológica Una reflexión final...

¿De qué depende que un modelo o un sistema sean articulados? Entre otras cosas, del modo como la forma y el significado se descomponen en características y valores. Al hablar por primera vez de tal descomposición se dijo que en términos generales había diferentes maneras de llevarla a cabo, y que era necesario recurrir a algún criterio para escoger una de ellas. Se puede ahora añadir que el mejor análisis de la forma y el significado es el que produce la articulación, esto es una correspondencia biunívoca entre características y valores.

La articulación constituye un paradigma, un patrón ideal al que sólo a veces es posible ajustarse al analizar una forma arquitectónica o diseñada. Cuando existe una interpretación articulada ésta es preferible a otras posibles interpretaciones.

Esta última en el momento de la contemplación del objeto y como resultado interesa primordialmente a los que se dedican al análisis y crítica de las obras existentes en el diseño arquitectónico.

Los diseñadores han de percatarse con sutileza no sólo de las relaciones que ya están convencionalmente establecidas, sino también de cuáles son las relaciones posibles dentro de determinado sistema cultural.

Aún se está lejos de entender apropiadamente cuales son las propiedades de la relación que se percibe como mediata y cuales las que no se perciben como inmediatas.

Se podría decir que la relación característica/valor ha de ser icónica; pero esto quizá sólo haga interminable la dificultad, pues se necesitará de una definición de la iconicidad, término no fácil de definir como han demostrado Jakobson y Eco.

Otro punto que se debe tomar en cuenta es que haya compatibilidad de varias características. Cuando dos valores se presentan juntos en un único significado, sus correspondientes características deben ser físicamente compatibles para que constituyan la forma.

La forma es el conjunto de características del objeto cuyas mutaciones son capaces de producir cambios en el significado; y éste es aquel conjunto de valores susceptibles de modificación por los cambios que se le hacen a la forma o al contexto.

La significación del Arco del Triunfo de la Plaza de la Estrella de París, por ejemplo; incluye ciertos valores (léxicos) que acompañan la misma forma en cualquier otro lugar que ocurriera; así como otros valores (posicionales) que dependerían de la situación peculiar del monumento en aquella encrucijada de avenidas.

Los valores posicónales también se encontrarán presentes si en vez de un arco de triunfo se quisiera erigir un obelisco o un palacio. Por último otros valores (los sistemáticos) dependen del hecho de que si bien fuese posible levantar un obelisco o un palacio, la forma elegida fue la del Arco de Triunfo.

La mayor o menor articulación, la riqueza significativa o el uso del contexto a resaltar en un componente del significado, no son ni buenas ni malas en términos de diseño. Tampoco es cuestión de decidir a priori un tipo de estructura u otra, sino de tomar en cuenta durante el proceso de diseño una amplia gama de posibilidades para poder escoger la más apropiada.

Dicha selección se debe realizar de acuerdo con criterios de evaluación que la semiología por sí misma no proporciona. Por último, quisiera señalar que la teoría del significado ha de ser útil no sólo para la crítica y el diseño real, sino también para la historia de la arquitectura. Cada vez que se proponen nuevos métodos para análisis arquitectónicos, se hace posible y necesario explorar también su aplicación al estudio de obras del pasado.

No hay duda de que los sistemas de significado "como los de las estructuras resistentes o los económicos y sociales" van cambiando con el tiempo. Pero no todo se reduce al hecho de que los sistemas significativos están sometidos a procesos dinámicos cuyo origen puede hallarse en algún otro lugar, quizá en fenómenos sociales o económicos; existen razones para suponer que a menudo los hechos significativos constituyen la misma fuerza impulsora del cambio. Así ocurre en los procesos del desgaste semántico o del "consumo" de las formas, en los procesos contrarios de la resemantización mediante los cuales surgen nuevos significados entre los nuevos contextos. Así, no sólo se tiene un instrumento que clarifica un aspecto de arquitectura que hasta ahora se abordó con vagas generalizaciones sino que el aspecto en cuestión se refiere al núcleo mismo de la transformación.

Si bien se puede contar con importantes obras basadas en la aplicación de puntos de vista semiológicos al estudio de las obras arquitectónicas del pasado, estoy pensando de manera específica en la obra llevada a cabo en Nápoles por Defusco y Scavini, la historia general de los sistemas del significado en la arquitectura todavía está por escribirse.

También es posible que en algunos casos el análisis semiológico condujera a que el material histórico se pueda clasificar de acuerdo con unidades diferentes de las tradicionales, por ejemplo: el barroco inglés se podría asimilar al amaneramiento desde el punto de vista significante.

Es estimulante saber que estos problemas han despertado la inquietud de muchos; en todo el mundo crece el interés por estos asuntos, lo que hace esperar que quizá en muy breve tiempo ocurra un arreglo radical de las ideas con respecto a la arquitectura y a la historia. No hay duda de que la semiología desempeñará en esto un papel muy importante.

En este sentido, el diseño arquitectónico es una forma de “organizar el discurso en formas de lectura o de escritura. Sin embargo las formas de “leer” han ido modificando esos cambios. El soporte y el entorno verifican o transmite ese cambio desde lo dibujado a lo impreso, de lo impreso a lo digital, de lo público a lo privado.

Hoy en día el mundo que se abre a través del uso de Internet propone una modificación indiscutible no sólo en los modos de leer y escribir sino en las conductas sociales y culturales.

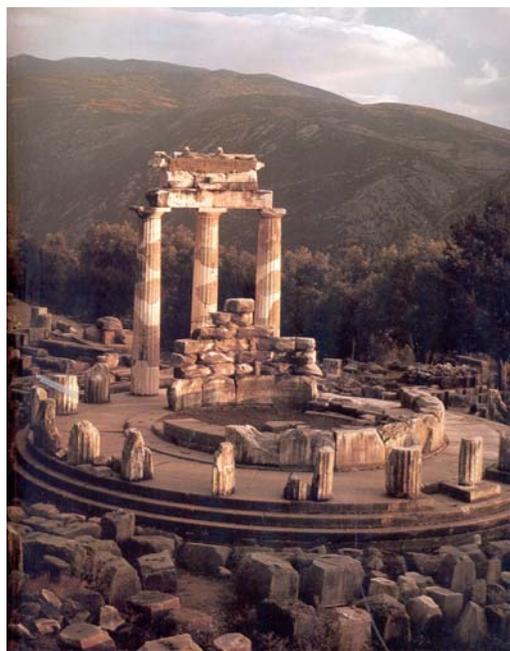
Según Rodrigo Fernández, Licenciado en Letras Modernas, estos nuevos soportes plantean la generación de una “escritura electrónica” conformada por una

mezcla de texto (tradicionalmente entendido) y programas (órdenes informáticas ocultas o que lo tornan perceptible), donde la legibilidad y percepción se unen para dar lugar a un nuevo modo de interpretación, y donde escritor y programador son el mismo autor. De esta manera la escritura como texto cede entonces ante el problema de la escritura como diseño.

Esta traslación de roles, y esta mutación del lenguaje debido a la aparición de un soporte que lo modifica, inevitablemente está aún en proceso, lo que sólo nos permite plantear hipótesis. Pero es sin duda que el Diseño arquitectónico va a llevar adelante estas operaciones lingüísticas, porque se dan dentro de su espacio de actuación.

Bibliografía

General.



BIBLIOGRAFIA General.

- Batista, Leon Alberti. (1977).
"Reedición de los Diez Libros de la
Arquitectura".
Ediciones Albatros.
- Barthes, Roland. (1990).
"Lo Obvio y lo Obtuso".
Ediciones Barcelona.
- Bonsiepe, Guiu. (1997).
Del Objeto a la Interfase.
Ediciones Infinito. Argentina.
- Cabrera, Roberto. (1980).
"Definiciones Sobre Semiótica.
Teoría de la Comunicación".
Recopilación.
- Christopher, Alexander. (1984).
"Síntesis de la Forma".
Ediciones Xarat.
- Clark, Roger. & Pause, Michel. (1997)
Arquitectura y Temas de Composición.
Editorial Taschen.
- Durand, NL. (1990).
"Practica de la Arquitectura".
Editorial Vasco. Volumen 1.
- Eco, Umberto. (1974).
"Tratado de Semiótica General".
Editorial Lumen (traducción)
- Eco, Umberto. (1965).
"La Estructura Ausente".
Editorial Lumen.
- Fornari, Tulio & Negrin, Chel. (1990).
"El Mensaje Arquitectónica".
Editorial Gernika.
- Frampton, Kennet. (1990)
"Historia Crítica de la Arquitectura
Moderna".
Gustavo Gilli.
- Gandelsonas, Mario & Morton, David.
(1985). "Semántica y Sintáctica".
Ediciones Barcelona.
- Gauss, Pear. (1980).
"Introducción a la Antropología y
Sociología". Paris.
- Gean, Georges. (1998).
"Memoria de la Humanidad".
Ediciones Barcelona.
- Hegel, George. (1983).
"El Mundo como Voluntad".
Editorial Portua. México.
- Iñiguez, Manuel. (2001). "La Columna y
el Muro. Fragmentos de un dialogo".
Colección Arquitesis.
- Jencks, Charles. (1980). "El Lenguaje
Clásico de la Arquitectura Posmoderna".
Gustavo Gilli. México.
- Kent Bloomer & Moore, Ch. (1990).
"Cuerpo, Memoria y Arquitectura".
Ediciones Limusa. México.
- Kent, Bloomer & Moore, Ch. (1992).
"El Signo en Arquitectura".
España.
- Ledoux, Claude Nicolas. (2001).
"Teoría del Renacimiento a la
Actualidad". Editorial Tashen.
- Lupton, Hellen & Millar Abbot. (1999).
"Diseño y Lenguaje". Harvard.
- Mondrian, Mario. (1973).
"La Arquitectura de la Realidad".
P. Barcelona.
- Monestiroli, Auerlie. (1980).
"Introducción a Mies..."
Editorial Aengel.

Peñalva, Sergio. (2002).
 “Teoría y Reflexión”.
 México.

Pedroni, Ana Maria. (2005).
 “Semiología un Acercamiento Didáctico”.
 Editorial Universitaria. Guatemala

Peirce, Sander Charles. (1975).
 “La Ciencia del Semiótico”.
 Editorial Nueva Visión.

Prieto, Daniel. (1980)
 “Discurso Autoritario y Comunicación”.
 Ediciones Alternativas. México.

Russel, Isella. (1970).
 “Artículo de Prensa”.
 Buenos Aires, Argentina.

Scalvini, M. L. (1980).
 “La Arquitectura como Semiótica
 Connotativa”.
 Ediciones Bompiani.

Solares, Blanca. (2004).
 “Temas de Hermenéutica”.
 Editorial Universitaria. México

Sven, Hesselgren. (1987).
 “El Hombre y su Percepción de
 Ambiente”. Editorial Limusa. México.

Trias, Eugenio. (1998).
 “Las Claves Simbólicas de nuestra
 Cultura”. Gustavo Gilli. México

Vencio, Mauricio. (1980)
 “Elementos de la Semiótica”.
 Editorial Universitaria. México 1980.

DOCUMENTOS Y REVISTAS.

Fernandez, Rodrigo. (1995).
 “Revista Tipografía. Reflexiones en
 Torno al Hiper código”. Buenos Aires,
 Argentina.

Gasca, Dolores Elena. (2005)
 Documento de Apoyo. Maestría en
 Restauración de Monumentos.
 Iconografía Cristiana USAC.

Murcia, Blanca.
 “Colecciones de Arquitectura.
 Principios del Nuevo Arte Plástico”.

Segre, Roberto, & Cardenas, Ileana.
 Documento de Maestría en Diseño
 Arquitectónico. USAC.
 Curso. Interpretación Arquitectónica.

PAGINAS VIRTUALES.

[WWW.CICA](http://WWW.CICA.ALIENS.GIHWS/CONTRERAS). ALIENS.GIHWS/CONTRERAS.
 Semiótica. La estructura Formal.

WWW.ES. Wikipedia. Org. Teoría semiótica.
 Los orígenes de la semiótica.

WWW.GALEON. Chomsky. Com.
 La estructura lógica de la Teoría Lingüística.

WWW.M. Monografías. Com.
 Color, arquitectura y estados de ánimo.

WWW.porque. no. semiótica 1/niveles.com
 Chomsky. “La Gramática Universal.

WWW.UNAV. Jornada Argentina. Com.
 JAQUES LACAN. Semiótica y Pragmática.