

# ARTE & ESTÉTICA

UNIVERSIDAD DE **SAN BUENAVENTURA** CALI

Del conocimiento sensible  
en la arquitectura  
y el diseño

**ARMANDO RAFAEL BUCHARD** DE LA HOZ







## **ARTE Y ESTÉTICA**

**DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE EN LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO**



Escanea con tu celular este código QR  
y visualiza las fotografías en color  
que se encuentran en el libro.

# ARTE & ESTÉTICA

UNIVERSIDAD DE **SAN BUENAVENTURA** CALI

Del conocimiento sensible  
en la arquitectura  
y el diseño

**ARMANDO** RAFAEL **BUCHARD** DE LA HOZ

Buchard De la Hoz, Armando Rafael

Arte y estética. Del conocimiento sensible en la arquitectura y el diseño / Armando Rafael Buchard De la Hoz.--Cali : Editorial Bonaventuriana, 2019

139 páginas

ISBN: 978-958-5415-40-9

1. Arquitectura - Estética 2. Arte - Estética 3. Teoría de la arquitectura 4. Filosofía de la arquitectura 5. Teoría de la arquitectura contemporánea 6. Arquitectura - Arte contemporáneo 7. Cultura estética 8. Estética - Historia 9. Educación estética 1. Tít.

701.17 (D 23)

B918a

© Universidad de San Buenaventura Cali



Editorial Bonaventuriana

Arte y estética. *Del conocimiento sensible en la arquitectura y el diseño*

© Autor: Armando Rafael Buchard De la Hoz  
2019

© Universidad de San Buenaventura  
Colombia

© Editorial Bonaventuriana, 2019  
Universidad de San Buenaventura

Dirección Editorial Cali

Calle 117 No. 11A-62

PBX: 57 (1) 520 02 99 - 57 (2) 318 22 00 - 488 22 22

e-mail: [editorial.bonaventuriana@usb.edu.co](mailto:editorial.bonaventuriana@usb.edu.co)

[www.editorialbonaventuriana.usb.edu.co](http://www.editorialbonaventuriana.usb.edu.co)

Colombia, Sur América

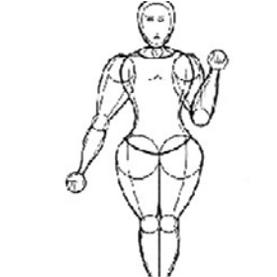
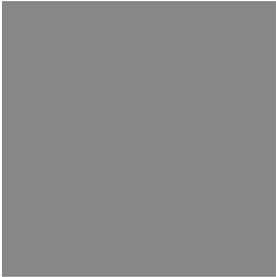
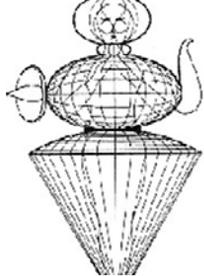
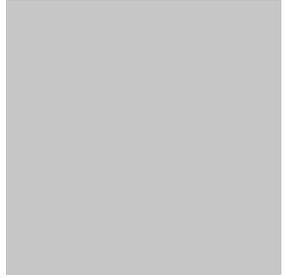
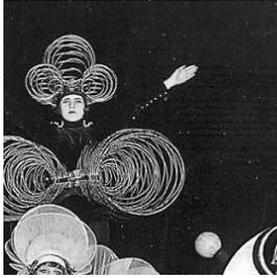
Diseño y diagramación: Edward Carvajal Arciniegas

Los autores son responsables del contenido de la presente obra. Prohibida la reproducción total o parcial de este libro por cualquier medio, sin permiso escrito de la Editorial Bonaventuriana.

ISBN: 978-958-5415-40-9

Tiraje: 150 ejemplares

Cumplido el depósito legal (Ley 44 de 1993, Decreto 460 de 1995 y Decreto 358 de 2000).  
2019



12

INTRODUCCIÓN

17

LAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS  
Y LA CREACIÓN

25

LA APERTURA DE LAS SENSIBILIDADES:  
HISTÓRICA, FISIOLÓGICA, TÉCNICA Y SOCIAL

31

EL ARTE COMO ESTRATEGIA DEL CONOCER

40

LA ARQUITECTURA EXPANDIDA

43 | La  
arquitectura  
como hecho  
estético

49

## EL CUERPO, EL ESPACIO Y EL TIEMPO: LAS CATEGORÍAS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA

52 | El cuerpo: múltiples condiciones como categoría del arte, la arquitectura y el diseño

64 | El espacio como doble habitación

71 | El espacio pensado en el arte y la arquitectura

75 | El tiempo pragmático - el tiempo estético

86

## UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA—ARTÍSTICA

89 | De las estrategias didácticas para la creación estética

92 | El arte en los colectivos de arquitectura en Latinoamérica

94

## EL COMPONENTE DE ARTE Y ESTÉTICA

94 | Preámbulo

104 | Un espacio para desarrollar la arquitectura en relación con el arte

130

## CONCLUSIONES

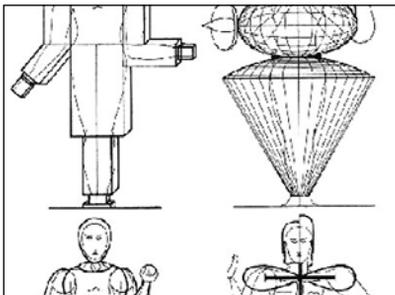
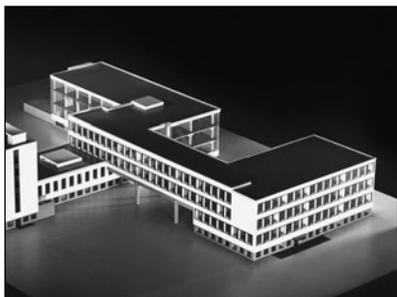
131 | Aspectos sobre arte y arquitectura

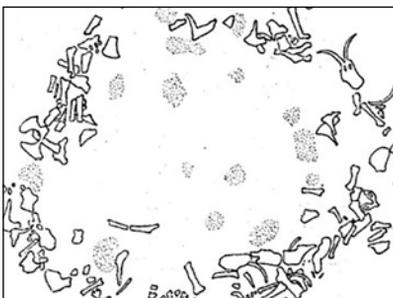
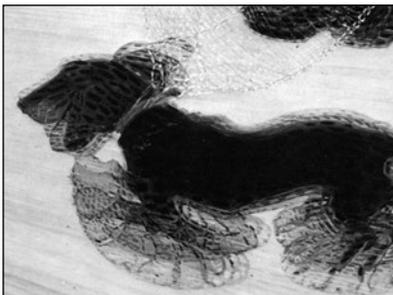
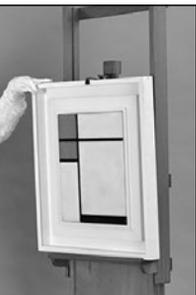
133 | Aspectos sobre la enseñanza de la arquitectura

134

## BIBLIOGRAFÍA

136 | Webgrafía





# INTRODUCCIÓN

---

**EL PRESENTE DOCUMENTO SE BASA EN LA REFLEXIÓN SOBRE LAS CONEXIONES ENTRE LA ESTÉTICA, EL ARTE Y LA CREACIÓN EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA-APRENDIZAJE DE LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO.**

Recoge la experiencia de trece años del componente de Arte y Estética de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de San Buenaventura Cali; creado como componente de conocimiento que pretende complementar el modelo tradicional de la enseñanza de la arquitectura, y basado en la construcción de habilidades y competencias cognitivas de tipo lógico analítico, influenciado en gran medida por el pensamiento convergente, característico de las ciencias sociales, de las ciencias exactas, y cimentado en una pedagogía de la comprobación, del ensayo-error y del resultado manifiesto en un objeto.

Si bien la epistemología de la arquitectura y disciplinas afines se nutre de distintos tipos de conocimientos<sup>1</sup> que el estudiante, por acto volitivo propio, debe integrar en el taller de proyectos, se hace preciso consolidar un ambiente pedagógico, no solo ejercitado en el taller de proyectos, sino en otros espacios, que estimule la variedad de epistemes que el estudiante debe articular a través del desarrollo de las distintas sensibilidades que nutren dicha integralidad. Además, se hace necesario de forma periódica repensar la concepción de la arquitectura desde el objeto de estudio, para definir cómo será su proceso de enseñanza.

Por otra parte, hay que examinar también que, cualquiera que sea la definición de arquitectura o de diseño, hay que partir de la conexión implícita de estas disciplinas creadoras con el arte y, por lo tanto, especialmente reconocer a la arquitectura como un hecho estético. Lo que, en la concepción de la estética contemporánea, se fundamenta por la determinación de que su objeto de estudio estará siempre mediado, además de su apariencia, también por su funcionalidad, por su capacidad de ser aceptado y acogido por un grupo sociocultural y, por lo tanto, productor profuso de relaciones simbólicas.

---

1. En la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, el objeto de estudio de la arquitectura se define como el estudio del espacio construido habitable y basa su epistemología en la construcción de tres tipos de conocimientos a saber: la ciencia, la técnica y el arte.

---

---

2. El presente documento se desprende de la investigación *Elementos conceptuales y metodológicos para la concepción de la arquitectura como fundamentalmente estética*; como parte de la línea de investigación en estética de la Facultad, del grupo de investigación Arquitectura, Urbanismo y Estética, que se ha puesto en relación con la creación del componente de Arte y Estética.

---

En este sentido, las correspondencias entre lo estético y lo artístico con la arquitectura y el diseño imponen observar las relaciones perceptivas, funcionales y sociales entre el individuo y el objeto arquitectónico y de diseño. Relaciones simbólicas que promueven la trascendencia de un individuo espectador a la consolidación de uno habitante, lo cual permitirá, a su vez, que la pretendida integralidad de conocimientos se consolide para la formación de arquitectos sensibles a la experiencia del habitar y atentos al contexto sociocultural del que participan.

El presente documento constituye, igualmente, una apuesta de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño por considerar a la estética y el arte como conocimientos para alimentar la imaginación, la creatividad, el desarrollo de la sensibilidad y el juicio crítico; como maneras posibles de construir un verdadero conocimiento integral, así como de promover experiencias que recogen las distintas aproximaciones al mundo, de forma confrontadora y liberadora de las imposiciones académicas inmersas en los sistemas de agenciamiento que impiden construir verdaderas experiencias como encarnación de la memoria y del lugar en los cuerpos disciplinados; para que la creación arquitectónica esté siempre motivada por la configuración de habitación como producto de habitantes, individuos sensibles y capaces de actualizar la historia de manera creativa<sup>2</sup>.

Es por esto que, hoy en día, es cada vez mayor la impartición de cursos de arte en los programas de arquitectura y diseño en el país, que la

Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de San Buenaventura Cali los ha consolidado a través de una serie de cursos, ejercicios creativos y experiencias de creación y movilización artística, que evidencian lo importante de retomar el conocimiento artístico expuesto en su objeto de estudio.

El documento comprende una introducción sobre las estéticas contemporáneas, como mirada que se interesa por expandir la concepción de una estética restringida a la experiencia fisiológica hacia una concepción de la estética vivida también desde la eficacia, la eficiencia y las socialidades. También por la ampliación de perspectivas de lo artístico, en su calidad de procedimientos que están presentes en cualquier tipo de creación y, de esta manera, superar la concentración en la obra artística como objeto de disfrute y confrontación, sino, además, como una experiencia que permite la construcción de procedimientos que faciliten el acto de creación.

Luego se plantea la experiencia estética desde las conexiones que se establecen entre la sensibilidad histórica en el recurso de la memoria para el acto creativo, así como desde las sensibilidades técnica y social, en la concepción de la creación como integración de formas de permeabilidad del mundo en el ser humano. En el paso siguiente, se muestran el arte y la estética como funciones productoras de conocimiento y como promotoras de la ampliación de la experiencia creativa y, con ello, la expansión de la definición de la arquitectura.

Estas definiciones de arquitectura y diseño vinculadas al arte se presentan mediante tres categorías comunes a las disciplinas de alto grado de artisticidad y del propio arte, como son el cuerpo, el espacio y el tiempo; formas de ser y estar del hombre en el mundo. A continuación se muestra la propuesta pedagógica artística como dispositivo de enseñanza en la arquitectura y carreras afines, evi-

denciando la diferencia entre retomar para la enseñanza la idea de arte como producción, y la aproximación al mismo desde sus procedimientos sensibles para la creación de la obra artística.

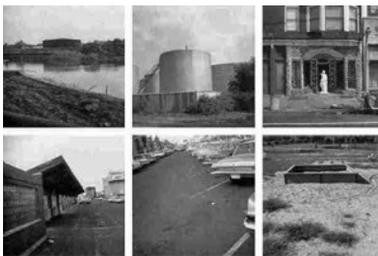
Para finalizar, se presenta el componente de Arte y Estética de la Facultad de Arquitectura, mostrando la conceptualización que fundamenta dicho componente y los ejercicios que permiten comprender los objetivos del mismo, y se exponen unas primeras conclusiones sobre el aprendizaje creativo en estos doce años de experiencia.

# LAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS Y LA CREACIÓN

---

LAS ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS O EXPANDIDAS PROPONEN LA TRASCENDENCIA DE LOS CONCEPTOS DE BELLEZA Y DE GUSTO ESTÉTICO COMO MOTOR DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA SUBJETIVISTA MODERNA Y EN LA QUE EL ARTE REPRESENTA SU PRINCIPAL OBJETO DE ESTUDIO.

En la distinción hecha por Baumgartem entre la belleza natural y la belleza artificial, el arte se constituye como la experiencia máxima creadora del ser humano, en la idea de construcción, es decir, en la erección de un objeto con características distinguibles de la creación útil y productivista propias de la cotidianidad o de la vida prosaica.



Robert Smithson, *Monumentos de Passaic*, 1967.

*La arquitectura, la escultura, el monumento  
se reúne en la transformación de la experiencia  
del espacio, en torno al tiempo y al cuerpo.*

Con el proceso de consolidación del mundo moderno a partir de la revolución industrial, la invención de modos de crear y producir, como la serialización, el maquinismo, la automatización de la vida y la velocidad, la aparición de nuevas clases sociales de baja y alta estratificación económica y la confrontación entre el cuerpo animal y el cuerpo humanizado, se produjeron, además de una nueva cotidianidad, nuevas socialidades que el arte moderno retomó como representación y como anticipación de lo que el mundo debía ser, especialmente en la primera mitad del siglo veinte.

Esto supuso una transformación del mundo del arte que, de utilizar procedimientos miméticos, basados en la reproducción del mundo observable, se motivó a cortar con las herramientas de producción tradicionales como formas simbólicas de mirar, así como a introducir epistemologías que luchaban por la autonomía de los distintos lenguajes y técnicas creativas, constituyendo nuevas pedagogías en torno a los procesos cognitivos. La percepción, especialmente, y la sensibilidad formal, se centraron en la captura de la experiencia de la ciudad, de la arquitectura, como los medios integradores de todas las artes.

Las reflexiones de sociólogos e historiadores del arte, como George Simmel y Wilhelm Worringer, introdujeron preguntas que ya habían aparecido en el siglo diecinueve en historiadores del arte como H. Woffflin, A. Riegl y G. Semper. De esta manera, el tema de la imagen como medio de reflexión, la pregunta por la representación del plano frente al espacio, de la profundidad y la velocidad frente a la superficie y del reposo como contemplación remiten, en últimas, al cuestionamiento sobre lo que André Leroi-Gourhan recoge en el análisis de lo que denominó como las tres categorías estéticas de la experiencia del hombre en el mundo: el espacio, el tiempo y el cuerpo.

Estas reflexiones son, aún hoy en día, tema de discusión entre historiadores del arte, filósofos, psicólogos, artistas y pedagogos. Un ejemplo que muestra el interés por las temáticas citadas es el de la concepción de la geometría como la principal creación especialmente humana, frente a las relaciones empáticas y de imitación de la naturaleza como formas de representación del mundo, lo cual entró a formar parte del pensamiento del siglo veinte y, con ello, se contribuyó a configurar nuevas maneras de producir la obra artística y, por ende, el diseño en general. Esto puede evidenciarse en la importancia de la abstracción como medio de representación trascendente, frente a la expresividad surgida del romanticismo, en la cual el montaje y el ensamblaje se consolidan como procedimientos de tipo inmanente para evidenciar la experiencia del mundo.

El arte, con los manifiestos de las vanguardias, supuso una confrontación de la belleza, de los cánones, del estilo y de todo lo que suponía históricamente maneras de configurar lo bello y de su aceptación como guía para la creación formal. Las estéticas expandidas, planteadas alrededor de los años sesenta del siglo veinte como revisión de las propuestas modernas, suponen una mirada sustentada en la vulnerabilidad política, económica y cultural que introdujeron las dos guerras mundiales acaecidas en Europa, lo que generó nuevas preguntas sobre la creación y sobre los conceptos de belleza y de la subjetividad estética.

La estética paleontológica de André Leroi-Gourhan y algunos críticos e historiadores como Danto, de artistas como Joseph Beuys y Dam Graham, integrará a sus reflexiones la revisión de la producción creativa

y de la estética frente al campo de las nuevas racionalidades y funciones de la ciencia, las cuales, como ya se ha mostrado, se afirmaron a finales del siglo diecinueve en plena consolidación de la modernidad industrial. Por ello, se hace necesaria una revisión preliminar de las diferencias entre la estética moderna y la contemporánea, así como de las principales propuestas actuales para reconocer las posturas epistemológicas y creativas que se están tramando hoy en día y sus repercusiones en la cotidianidad, en las actuales relaciones sociales y en la educación.

André Leroi-Gourhan propone una mirada interesante a través de sus estudios paleontológicos, con los cuales, a través del estudio minucioso de los hallazgos e interpretaciones históricas, logra construir una mirada renovada de la relación de la estética en el campo de las dimensiones humanas, que repercutió también como filosofía del arte. Leroi\_Gourhan especifica tres funciones humanas: la técnica, la estética y el lenguaje, que, según él, permitieron el desarrollo de la especie a través de su expresión simultánea.

Estas tres funciones, que se desarrollaron sin jerarquía, suponen, según él, maneras de aproximarse y de interpretar el mundo; y constituyen, a su vez, tres estéticas que se consolidan a partir de la evolución del sistema biológico sicomotor y repercuten en la fisiología, a través del afinamiento del sistema sensorial y de la percepción, en el desarrollo de los instrumentos técnicos y, con ello, en la eficacia del útil, lo cual impactó también en el refinamiento funcional de la herramienta y del lenguaje a partir de la construcción de nuevas relaciones sociales y de la consolidación del grupo cultural.

Tres estéticas que muestran la integración entre las distintas funciones humanas: una estética de las formas que se receptionan de manera fisiológica y a través

de los sentidos, una estética funcional que se desarrolla como ética de la eficacia y una estética social que determina las maneras de relación entre los individuos; del deseo de universalidad de lo expresivo individual y de la aceptación de dicha expresividad individual en un colectivo como condición gregaria del ser humano.

Lo mencionado evidencia la importancia de la estética en el desarrollo del ser humano, no sólo a nivel de su necesidad de expresión, sino en la relación indivisible con las otras dimensiones humanas y que, por lo tanto, supera la restricción de lo creativo a la experiencia del arte. Como lo plantea Juan Parra:



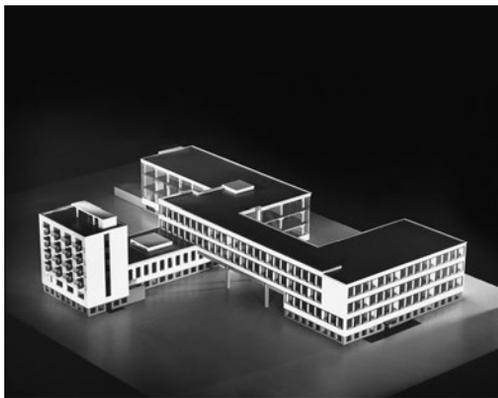
*Lo estético no se reduce al momento en el que el hombre pensó discursivamente el Arte, sino que abarca el desarrollo del homínido hasta su constitución como Homo-sapiens, es decir el proceso mismo de hominización que determina el campo de reconocimiento expresivo, sobre el cual se trazan líneas de acción en las que no se reconocen de manera explícita las diferencias entre lo funcional operativo y lo simbólico emocional (Parra, 2015).*

Por otro lado, el concepto de abstracción que Wilhelm Worringer propone como condición de evolución de las civilizaciones, formulado en su texto *Abstracción y naturaleza*, va a incidir en la configuración de concepciones sobre la creación formal y decantada durante gran parte del siglo veinte. Estas concepciones son importantes porque, junto a las propuestas de Gottfried Semper a mediados del siglo diecinueve, se consolidaron conceptos sobre el origen de la arquitectura basada en la

socialidad y no precisamente en el aspecto literal de la arquitectura como es su materialización.

Estas visiones harán constituir un cuerpo teórico sobre la creación de la forma y del habitar como concepto y experiencia. Lo cual contribuirá, también, a consolidar la concepción de la estética contemporánea libre de la restricción de centrarse en la reflexión sobre el arte, para expandirse hacia todas las esferas del ser humano, creando unas nuevas conexiones entre la técnica, el lenguaje y la estética, y contribuyendo a las nuevas posibilidades de comprensión del arte y la arquitectura, así como a la expansión de su campo de trabajo.

*La abstracción,  
la minimalización  
de la forma  
y la democratización  
de la tecnología.*



Walter Gropius, *Edificio de la Bauhaus*, Dessau, 1923.



Dan Flavin, *Untitled*, 1996.

# LA APERTURA DE LAS SENSIBILIDADES: HISTÓRICA, FISIOLÓGICA, TÉCNICA Y SOCIAL

---

AL PROPONER ANDRÉ LEROI-GOURHAN, DESDE SUS ESTUDIOS PALEONTOLÓGICOS, EL DESARROLLO DE LAS TRES FUNCIONES DEL SER HUMANO SIN DISTINCIÓN JERÁRQUICA, ESTÁ PLANTEANDO TAMBIÉN, COMO CONDICIÓN GENERAL DEL DESARROLLO CREATIVO, EL PROPIO DESARROLLO MOTOR DEL SER HUMANO, EL DESARROLLO INTELECTIVO A TRAVÉS DEL LENGUAJE Y EL DESARROLLO EXPRESIVO COMO CAPACIDAD DE REPRESENTAR Y SIMBOLIZAR.

Estas condiciones se manifiestan, según él y Worringer, en el desarrollo de la capacidad de abstracción, lo que determinaría el grado de evolución de una sociedad particular, la cual podría rastrearse mediante el desarrollo de las técnicas usadas por el colectivo, lo que Leroi-Gourhan denominó como cadenas operatorias.

---

3. La *aisthesis* en el sentido griego de sensación y sensibilidad frente a la relación con el mundo.

---

Cadenas que suponen que en todas las acciones humanas hay un proceso de transformación técnica, estética y de lenguaje que permite una ampliación de la *aisthesis* como estar en el mundo, pero que igualmente están condicionadas por la memoria instintiva que promueve la reproducción social, la cual puede liberarse a partir de lo que el individuo pueda realizar mediante actos estéticos, producto de un pensar sensible, y la construcción de nuevos sentidos, significaciones que se anteponen a su tiempo, y que, en algunos casos, podrían asociarse a la experiencia artística.

De esta manera, el individuo, al dejarse permear por el exterior como *aisthesis*<sup>3</sup>, genera formalizaciones fisiológicas, funcionales y sociales propias, pero cuya condición gregaria le induce la necesidad de insertarse en un colectivo y de ser aceptado por el grupo en su diferenciación.

Este cruce de sensibilidades supone, entonces, grados de apertura desde los canales del cuerpo hacia los estímulos seleccionados; de este modo, la sensibilidad fisiológica se centrará en priorizar los canales sensoriales del oído y la vista, construyendo la información y la experiencia a partir de la percepción. Una sensibilidad centrada en la técnica y los valores de utilidad, lo que presume un grado de apertura hacia la eficacia del objeto, lo cual supone, a su vez, la construcción de un *ethos* basado en el correcto funcionamiento como capacidad de generar goce en el sujeto. Por último, la apertura hacia la sensibilidad social promueve la experiencia de canales sensibles hacia la configuración de formas sociales como principal motivación, lo cual conduce,

por ejemplo, al placer de sentirse perteneciente a un grupo particular o al mundo en general.

Estas sensibilidades admiten, también, una experiencia construida desde la capacidad de placer, disfrute, asombro, frente a los distintos estímulos, los cuales se receptan como selección de bloques de perceptos, como bloques de funciones o bloques de socialidades formalizadas, de acuerdo a la sensibilidad estimulada. Todas ellas, construidas sobre la base de la memoria del colectivo y presentes, en su mayoría, de manera inconsciente en la memoria de cada individuo. Es por esto que la estética, en su acepción contemporánea, incorpora el concepto de la *durée*<sup>4</sup> de Bergson, lo cual es muy importante porque introduce la noción de duración no sólo como contemplación, sino como experiencia ampliada de lo itinerante y lo radiante, en términos de Leroi-Gourhan; lo que supone que, además del hecho de experimentar el movimiento o el reposo, el individuo pueda reconocer lo que sucede en el cuerpo mientras experimenta el mundo.

Esta experiencia expandida es lo que el paleontólogo francés Leroi-Gourhan desarrolla sobre los fundamentos corporales de los valores y de los ritmos y sobre lo cual afirma:



*Si admitimos que la estética reposa sobre la conciencia de las formas y del movimiento (o de los valores y de los ritmos), propia del hombre porque sólo él es capaz de formular un juicio de valor, estamos llevados por el mismo hecho, a buscar cuáles son las fuentes en las que toma su percepción del movimiento y de las formas (1971, p. 275).*

---

4. La *durée*, el concepto filosófico de Henri Bergson sobre el tiempo detenido, la demora en la experiencia.

---

Lo que confirma que el valor de la *aisthesis* está en la experiencia del presente mantenido y duradero que permite la manifestación del lugar y la formalización del pliegue como experiencia corporizada. Como lo plantea Juan Diego Parra: “El valor de la *aisthesis* está, precisamente, en restituir lo pensado al lugar de la afección, haciendo del pensamiento más que un discurso, un transcurso (o un recurso o excurso) de lo sensible” (2015).

Estas distintas reflexiones sobre la sensibilidad y sus diferentes formalizaciones permiten comprender la configuración de la experiencia estética como un presente continuo y mantenido en la noción de tiempo que se concibe en distintas posibilidades como el concepto de *ataraxia* en Schopenhauer, el cual promueve la duración del tiempo detenido a partir de la contemplación de la naturaleza y que Parra asocia con la tranquilidad extrema. Mientras, la duración aporética tendría que ver con la duración en la experiencia, motivada por la incapacidad de hacer inteligible la experiencia y, por último, la conciencia de plenitud y completación que se experimenta como duración en la vivencia extática.

En este sentido, la memoria como huella histórica se convierte en el fundamento de la experiencia creadora, pues se recrea a cada paso y en cada estímulo de diversa índole en el individuo, lo cual es reproducido en el grupo como respuesta gregaria. La memoria como huella se reproduce en su condición de creación a partir de la vivencia pasada, de las relaciones sociales, de las formas de percibir y de la funcionalidad de dicha experiencia. La memoria como huella que despierta las distintas capas, históricas, fisiológicas, psicológicas, biológicas, perceptivas,

funcionales y técnicas, reunidas, ya no en su producción, sino en su *poiesis*, es decir, como experiencia que despierta todas las sensibilidades posibles y que se evidencia en el espacio, en una forma que se ha exteriorizado, en términos de José Luis Pardo.

La exteriorización de la forma, según Pardo, implica, a su vez, conexiones entre las distintas sensibilidades, siendo la sensibilidad histórica clave para la creación. Nietzsche plantea dicha sensibilidad en términos de una artisticidad que se forja en el otear, en medio de un mar de posibilidades, de cuál huella histórica es más conveniente y pertinente alimentar lo nuevo; hablándose de alimentar, porque precisamente lo nuevo es producido de manera sensible a la memoria, se devela como creación, memoria que retoma y que inventa. Dentro de este alimentar, sobresale un procedimiento para construir lo nuevo histórico, y es la capacidad de relacionar, de producir nuevas interpretaciones de lo ya hecho, permitiendo, a partir de la experiencia estética, configurar un hecho estético.

La metáfora, la analogía y la alegoría son las figuras poéticas más utilizadas en la producción artística, además del recurso más importante para el desarrollo creativo y fluido en la enseñanza de las disciplinas artísticas; aunque, hoy podría decirse que el recurso necesario en la educación en general. Mediante estas herramientas, el sujeto desarrolla la capacidad de abstracción, de relación, de imaginación y de innovación, como recursos que parecen hoy ya desgastados o de difícil producción.



Richard Serra. *Elipses torcidas*.  
Installing Art.



Carl André, *Nube de aluminio*, 2001.

*La minimalización de la forma  
como crítica a la excesiva  
significación del Pop Art.*

# EL ARTE COMO ESTRATEGIA DEL CONOCER

---

HOY ES INDISCUTIBLE LA PROPUESTA DE  
PENSAR EL ARTE COMO LA PRINCIPAL  
HERRAMIENTA DE LA EDUCACIÓN DE  
CUALQUIER TIPO Y A CUALQUIER NIVEL.

Es decir, hemos pasado de considerar el arte por el arte, el arte como conocimiento, el arte como investigación, al arte como principal estrategia del conocer. Lo cual hace reflexionar sobre el principal interés de esta propuesta contemporánea en la que se responsabiliza a la experiencia artística de contribuir a mejorar la educación en general.

Como lo plantea Luis Camnitzer, la integración entre arte y educación debe realizarse, para confrontar, como mejor lo hace el arte, a los sistemas de agenciamiento y de la imposición de órdenes, de conocimientos caducos o que contribuyen al mantenimiento del orden establecido. De esta forma, las reflexiones de Camnitzer hacen pensar que el mayor interés del arte en la educación es el de usar sus procedimientos para vislumbrar formalizaciones físicas, funcionales y sociales alternativas y que coadyuven al mejoramiento de la vida.

En el caso de la arquitectura, como un caso atípico de arte que siempre se ha relacionado estrechamente con este que ha incidido en la formación del arquitecto, así como en la producción y recepción arquitectónica, se hace imperioso, por lo tanto, develar el arte de hoy a partir de las múltiples funciones que propone, ya sea como instrumento investigativo, a través de la problematización de manera cada vez más creativa del contexto; de expandir las aproximaciones al objeto estudiado, de incidir en la formación del ser político a través del arte público, pero, especialmente, de promover el pensamiento divergente a través de sus procedimientos.

Por esto, es importante reconocer, desde las distintas transformaciones que ha tenido el arte a través de su desarrollo histórico, una definición contemporánea que permita comprender sus relaciones con las diversas manifestaciones de la vida. Así partiremos de una concepción del arte como experiencia cada vez más unida a la vida, a la cotidianidad y socialidad actual; como función que permite conocer, también, desde el cuerpo sensible, de un cuerpo que no es ya sólo organismo, sino

significante del mundo. De esta manera, el arte como experiencia que se sustenta en un cuerpo que habita, un espacio habitado y un tiempo como duración, se ha convertido en la más integral forma de conocer el mundo, de visionarlo y confrontarlo, ya que involucra lo emocional, lo sensorial, lo afectivo y lo intelectual.

Desde estas características del arte contemporáneo se fundamenta su continuidad histórica de relación con toda la experiencia vital del ser humano, pero en especial con la educación y las disciplinas de creación como la arquitectura y el diseño. Especialmente si se retoma la idea de que la experiencia artística desarrolla la sensibilidad fisiológica, histórica, técnica y social a través del uso de mecanismos para su producción y comprensión, como el de construir relaciones lógicas y analógicas, de la significación a través de la producción constante de analogías.

Mediante el arte se hacen más comprensibles las formalizaciones espaciales y temporales que se manifiestan en el mundo de la creación formal, como la arquitectura y el diseño; toda vez que el arte es la experiencia que mayormente promueve, a partir del pensamiento lógico-racional, el pensamiento divergente, como acción del pensar liberado de la memoria, como racimo de significaciones y de simbolizaciones.

La representación simbólica de la perspectiva, por ejemplo, que muestra un mundo concebido a partir de la organización geométrica, basado en el orden espacial cartesiano, será confrontada, desde finales del siglo diecinueve, por la producción de otros procedimientos artísticos y promovidos por la invención de la fotografía; lo que, junto a las transformaciones inducidas por la industrialización y los desarrollos de la ciencia, de la fisiología de la visión, así como los nuevos tratados sobre la percepción de la psicología Gestalt y el propio psicoanálisis, inició la aper-

tura de nuevas representaciones del mundo que, instaladas primero en el arte, transitaron luego al resto de disciplinas y a la cotidianidad.

La inclusión de los temas domésticos en la obra de Peter Brueghel, siglo dieciséis, tardaron varios siglos en volverse a pensar, y en aparecer como interrogantes del arte en el siglo veinte. Lo cual coincidió con propuestas artísticas que evidenciaban las preguntas de la arquitectura y el diseño sobre el habitar colectivo y sobre los productos del crecimiento desmedido de las ciudades determinado por el proceso de industrialización. Sin embargo, estas transformaciones en el arte, la arquitectura y la ciudad parecieron no incidir del todo en el sistema de la educación en general. Lo que se evidencia en el reducido número de propuestas que pensaron la educación como propuesta de unificación entre las artes y la vida.

Lo que, sin embargo, muestra giros de la estética moderna subjetivista, centrada en el estudio del arte, hacia nuevos desarrollos que tuvieron en cuenta la experiencia estética desde nuevos *ethos*, como la funcionalidad y la socialidad. De esta manera, los procedimientos del arte, como el montaje, el ensamblaje, el *collage*, el objeto utilitario del productivismo y el arte *in situ* del constructivismo aportaron didáctica y cognitivamente a la educación. Lo que contribuyó a la búsqueda de una autonomía de las disciplinas artísticas y de la creación a partir de la autorreferencia, y favoreció el estudio obsesivo de obras consideradas canónicas o ejemplares en el arte, la arquitectura y el diseño, generando nuevamente la supremacía del pensamiento convergente al encasillar la producción en reducidos conceptos y procedimientos.

Sin embargo, las herramientas impulsadas por las vanguardias artísticas permitieron profundas reflexiones sobre el mundo vivido y sobre los mundos posibles que deseaban producir los europeos de principios del siglo veinte, en las que la imagen, como manera práctica de pensar, cobró una importancia inusitada impulsando la imaginación creativa basada en planteamientos sobre la propia imagen y los modos de agruparlas y relacionarlas.

Modos que promovieron el empoderamiento del individuo por medio de hacerlo consciente de la necesidad de liberarse del cuerpo disciplinado, de su papel en la reproducción social, de la necesidad de entender los modos de vida y de su propia autoconsciencia como ser biológico, intelectual, emocional y gregario.

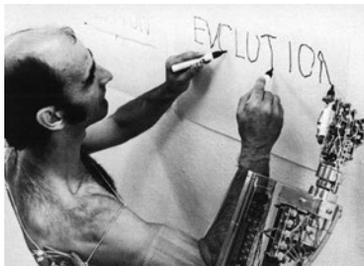
Esta autoconsciencia que se consolida en la segunda mitad del siglo veinte, coadyuvada por la dimensión estética expandida ahora, además de la reflexión sobre la forma, sobre las repercusiones del arte, trascendió en la concepción de la vida como cotidianidad creativa en su singularidad y en relación con lo colectivo, permeando a las disciplinas creativas como la arquitectura y el diseño con los procedimientos artísticos, aunque reconociendo las diferencias con el mundo plenamente ficcional del arte.

Estas relaciones se ven reflejadas en innumerables ejemplos de procedimientos artísticos que nutren obras arquitectónicas ejemplares y, en el otro sentido, grandes obras del arte que nacen de la reflexión y confrontación del espacio como entidad y objeto de estudio de la arquitectura. Pero, también, en el traslado de las formas de problematizar, de manera relacional y mediante la construcción de relaciones lógicas y analógicas, en el acto de creación.

*Nuevas significaciones  
sobre el cuerpo promueven  
expansiones conceptuales  
del espacio y el tiempo.*



Jake y Dinos Chapman, *Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-sublimated Libidinal Model*, 1995. Fiberglass, 150x180x140 cm. Murphy, Angela. (2015). The people's princess: Grayson Perry and English cultural identity. Inglaterra. Semantic Scholar.



Stelarc, *Third Hand*, 1980.

Un claro ejemplo, en ese sentido, es la obra artística *Hotel Palenque*, de Robert Smithson, de 1972, en la que el autor, después de un año de su visita a dicho hotel en Chiapas, sur de México, produce una nutrida reflexión en imágenes sobre la cotidianidad de la selva chiapaneca y la monumentalidad maya; lo que también recoge en una serie de diapositivas que Smithson presenta a estudiantes de arquitectura de la Universidad de Utah. Esta obra es una clara muestra de las relaciones entre el arte y la arquitectura a través de constituirse en una profunda reflexión sobre una arquitectura, en particular, a partir de los procedimientos del arte, sin los cuales sería dificultoso desvelar los intangibles propios de la arquitectura de una cultura tan importante para la humanidad.

Contribuir a comprender las transformaciones y consolidaciones en las formas de habitar, en las formas de percibir y de ocupar el espacio, mediante las representaciones tradicionales de la arquitectura, sería una acción imposible, dada la restricción expresiva de los sistemas de representación arquitectónica. Smithson, mediante el trabajo artístico en *Hotel Palenque*, evidencia las visiones espaciales de una cultura, así como sus formas de vida (percepciones, simbologías, significaciones) y, especialmente, propone un nuevo concepto de monumentalidad y, con ello, de monumento arquitectónico. Esta reflexión sobre la arquitectura maya mexicana fue tan influyente, que permeó el arte mexicano de tal manera que se convirtió en el principal referente para los artistas de la época.

Pero quizás más importante aún, es que evidenció el habitar como el concepto que conecta de manera contundente al arte y la arquitectura y, de paso, contribuyó a consolidar este concepto como la fundamentación de una visión que debía permear todos los ámbitos académicos, y que las estéticas contemporáneas estructuraron como su principal propuesta. Pues el habitar trascendió su antigua

concepción como ocupación de un espacio particular, por la de implicar, en mayor medida, las relaciones que se establecen entre el individuo y el espacio, volviendo borrosos los límites entre la arquitectura como objeto material y el arte como simbolización, lo cual, a su vez, repercutió en la concepción de la arquitectura como modo de vida.

De todo esto se desprende cómo el arte contribuye al conocimiento, en su manera de trascender el interés intelectual de conocer, por una motivación desde lo sensible y lo relacional; es decir, de la conexión del ser con el mundo. Mediante la experimentación, el sujeto goza de confrontar, intuir, imaginar y representar nuevas visiones, nuevos mundos posibles. Como lo expresa Gilles Deleuze en su célebre conferencia en París: “No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que aún no existe” (Deleuze, 1987).

Este goce que propone el arte, y que surge de una obra que debe hacerse un pueblo, un público, y que para F. Nietzsche es éxtasis, como único producto que aún es capaz de despertar el sentido de plenitud, de realización, fue, según Deleuze, precisamente lo que el mundo moderno perdió por cuenta de la disciplina de cuerpos y de la reproducción social. Lo cual hace pensar, nuevamente, en la principal misión de la educación como la de recuperar la capacidad de asombro y goce para guiar las distintas dimensiones humanas hacia una integralidad que posibilite la modificación de la consciencia y, de esta manera, construir una mejor sociedad.

La educación artística incide en el individuo a través del desarrollo de la orientación espacial, de su percepción, de la representación mediante

la construcción de imágenes, de la imaginación, de la intuición y la construcción de nuevas socialidades; y, en especial, a través del uso de la interpretación como recurso de una hermenéutica de la imagen, que sólo puede constituirse en el uso del lenguaje poético, es decir, del lenguaje expresivo y construido mediante analogías que permitan la comunicación de profusos plurisentidos y que consoliden, como lo propone Susan Sontag, modificaciones cognitivas desde procesos de creación basados en procedimientos siempre alternativos.

# LA ARQUITECTURA EXPANDIDA

---

CONTINUANDO EN LAS RELACIONES PRODUCIDAS  
POR EL ARTE Y LA ARQUITECTURA, ROBERT  
SMITHSON, CON LA OBRA UN RECORRIDO POR  
LOS MONUMENTOS DE PASSAIC, DE 1967,  
CONTRIBUYÓ A AFINAR LAS PECULIARIDADES  
ESTÉTICAS DE LA ARQUITECTURA.

Smithson, mediante recorridos y mapeos, registra una serie de edificios abandonados de la periferia de New Jersey, su ciudad natal, mostrando una especie de gran *Terrain Vague*, en el que el espectador debe construir, por su propia imaginación, posibles recorridos e interpretaciones desde las formas que aluden a edificios industriales, esculturas arquitectónicas e, incluso, formas de vidas anteriores o futuristas. Estos registros fotográficos, que son esculturas y arquitectura también, muestran lo *liminal* entre las distintas expresiones artísticas y, con ello, la confrontación de lo estético de la arquitectura.

*Un recorrido por los monumentos de Passaic es una obra de sumo interés porque Robert Smithson, junto con Richard Serra, Mary Miss y Donald Judd, transformó la realidad de la escultura y desarrolló lo que la historiadora del arte Rosalind Krauss denominó como: *la escultura en campo expandido*" y que posteriormente significó, la abertura de relaciones estrechas con la arquitectura; determinando lo que hoy en día podríamos denominar como arquitectura expandida.*

Estas influencias contribuyeron a que el campo de la arquitectura se expandiera en muchos sentidos, como el de la revisión del concepto de monumentalidad y, con ello, la idea de monumento arquitectónico; del estudio del concepto de tiempo en la idea de degradación de los materiales y su incidencia en el objeto arquitectónico, como el caso específico de las esculturas de acero *Corten* propuestas por el escultor Richard Serra y manifiestas en propuestas arquitectónicas interesadas en este concepto.

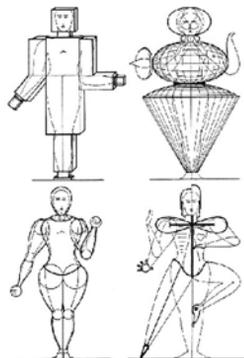
También se puede reconocer, dentro de los cambios que este tipo de arte produjo en la arquitectura, a los procedimientos utilizados ya sea para la representación de la obra o incluso en la misma concepción del objeto arquitectónico; como el tratamiento del espacio a partir de los desplazamientos de materiales, del uso de depresiones en la tierra., interrupciones visuales, así como instrumentos para el análisis y la presentación del proyecto, como el uso de fotografías, de mapas mentales y registros audiovisuales. Transformando, así también, la experiencia y las relaciones del cuerpo con el espacio arquitectónico, que favorecieron la aparición de conceptos sobre la arquitectura como hecho estético.

Hoy en día, en la arquitectura actual, se evidencian de manera literal o conceptual, posibles influencias de las propuestas de estos artistas escultores de los años setenta en temas como el del deterioro de las cosas por el paso del tiempo,



Vestuario del Ballet Triádico en la revista teatral "De nuevo Metropól" (Teatro Metropól de Berlín), diseñado por Oskar Schlemmer.

*El cuerpo como generador del espacio.*



en el de los cambios que se van reflejando en el propio material y que se instalan en la materialidad de los objetos del mundo y que parecen retomadas de las fotografías de los monumentos de Passaic. También arquitecturas concebidas a partir del concepto de tiempo como agente degradante de las cosas, como el caso particular del uso del acero *Corten*, producido por aleación para que evidencie, a través de la imagen del objeto, lo efímero del mundo.

## LA ARQUITECTURA COMO HECHO ESTÉTICO

En el marco de la estética moderna, el estudio de la arquitectura como hecho estético se plantea a partir de la apariencia del espacio como imagen y de las sensaciones que este produce en el sujeto, es decir, se considera desde la estética fisiológica, determinada por las formas como se concibe el objeto arquitectónico y cuyo énfasis perceptivo recaerá en el volumen o en el espacio, en el caso de la arquitectura moderna. Para la estética contemporánea, por el contrario, la arquitectura como hecho estético se plantea desde las tres estéticas propuestas por André Leroi-Gourhan; lo que significa que la arquitectura es hecho perceptual, hecho útil y hecho social.

Lo anterior propone entonces que, para constituirse como hecho estético, el objeto arquitectónico establece una relación como objeto materializado, y, desde el cual, el objeto mismo propone relaciones como imagen, para la ocupación y para la producción de habitación, a su vez, con las formas de percibir, con los hábitos y con las socialidades de un colectivo, como propuesta de privacidad y de intimidad.

Esta idea del objeto arquitectónico como reunión de distintos hechos podría ser la razón por la cual Martin Heidegger propone la idea de que todo construir es ya

un habitar, dada la idea del que alestos hechos se resuelven en la medida que el objeto se va materializando; como dinámica que evidencia la concepción del espacio, de los efectos que se esperan para este, de su funcionalidad y socialidad que propone. De esta manera el hombre transforma el mundo existente en una temporalidad y espacialidad específica ya preexistente, dando un giro a la definición de *construir* como cualquier intervención realizada por el hombre, hecha con el sentido de cuidado de las tres estéticas nombradas.

Percepción, sensación, fenómeno, nóumeno, eficacia, eficiencia, utilidad, protección, cobijo, límite de seguridad, dirección, ubicación, orden, así como privacidad, intimidad, socialidad, público, privado, profano y sacro son variables de las distintas estéticas propuestas en el marco de las estéticas contemporáneas, que pueden entenderse ya en plural, por responder a formas del goce a partir de las tres funciones del ser humano, las que André Leroi-Gourhan superpuso como tres estéticas presentes en la vida del hombre y que se sustentan en la técnica, el lenguaje y la estética.

La arquitectura como hecho estético promueve la idea de relación particular entre un sujeto y el espacio que ocupa, superando su constitución como hecho construido, intervenido, para configurarse como huella o inscripción en lo natural o geográfico y constituido desde la memoria del ocupante, que estará mediada por la memoria colectiva que permite la consolidación del acto estético. Acto que se evidencia en la configuración de habitación como espacio proyectado desde el deseo de un sujeto, como proyección de su memoria para ser liberada a partir de la imaginación, de lo nuevo posible.

Dan Graham, en su texto *El arte en relación a la arquitectura - la arquitectura con relación al arte*, nos muestra estas relaciones con el espacio arquitectónico. Según el autor, el *pop art* propone una relación de autonomía entre la obra y el espacio, acomodándose la obra a las condiciones y características del espacio de la galería donde iba a ser expuesta; mientras el arte minimalista se interrelaciona con el espacio de manera esencial a partir de su transformación, para lo cual la obra se corresponde al contenedor espacial de la galería.

Esto supone, según Graham, dos maneras de comprender la arquitectura; en la primera, es concebida como ocupación, como espacio contenedor, en el cual los objetos y la experiencia de la misma están condicionados por la forma física del espacio. En la propuesta del minimalismo, es el espacio mismo el que propone las maneras de intervención a través, no sólo de objetos, sino de la propia vivencia del espacio, lo cual retoma la memoria propositiva del constructivismo ruso de principios del siglo veinte.

De otro lado, Graham estudia la arquitectura funcionalista y su relación con la estética y el arte, que puede relacionarse con la propuesta de André Leroi-Gourhan sobre las tres estéticas; lo cual evidencia los fundamentos de la estética paleontológica o expandida en la que se cruzan la estética con el lenguaje, con la praxis técnica y con las prácticas sociales. En el estudio que realiza Graham sobre el funcionalismo, destaca la dimensión moral de esta estética funcionalista basada en la idea de una forma que responde primeramente a una utilidad característica. Resaltando la eficacia como concepto que promueve dicha estética y que resume en la frase “La forma eficaz es bella” y en la que insiste en una postura pragmática, típica del cientifismo de los siglos diecinueve y veinte.

De esta manera, Dan Graham nos muestra a la arquitectura funcionalista como aquella que más se separa del arte al proponer una autonomía del objeto, de los códigos simbólicos socioculturales, para centrarse en los códigos de la eficacia, la eficiencia, los cuales parecen regularse a partir de la decantación histórica en la propia arquitectura.

Esta contaminación ideológica que propone entre ética y estética parece desprenderse del histórico *ethos*, del arte por el arte de finales del siglo diecinueve, así como de la sustentación de una arquitectura por la arquitectura, en la que dicha autonomía se alimenta desde un materialismo abstracto impulsado por la ética pragmática norteamericana, la cual formula una arquitectura basada en la forma objetiva, experimentada principalmente desde la percepción, la sensación y la propia articulación interna de la estructura formal del objeto arquitectónico.

La arquitectura funcionalista se plantea contraria a la propuesta de la inutilidad del arte; por este motivo es la arquitectura que más se distancia del arte. Esta arquitectura, sustentada en una ética de la belleza eficaz, se arraiga cuando el capitalismo se ha consolidado en el siglo veinte, constituyendo una experiencia del objeto como científico, la cual desconoce a su vez, la estética social que propone Leroi-Gourhan como la experiencia que consolida la integración de los vínculos sociales, como mediadores de una estética integrada con las formas de percibir y la utilidad del objeto.

Tanto el arte minimalista como la arquitectura funcionalista niegan los significados connotativos y sociales del contexto del resto del arte o de la arquitectura circundante. Como lo plantea Dan Graham,



*Los edificios del estilo internacional se convirtieron en envases para las sucursales de oficinas y funcionan como base lógica neutra objetivada para la exportación del capitalismo por parte de USA, aunque sus defensores hubieran preferido que se lo considerase una mera forma abstracta (1979, p. 21).*

Lo cual se demuestra en el manifiesto de sus autores cuando proponen: “una tecnología que es democrática porque es buena, neutra y progresista, una tecnología que está igualmente disponible para todos” (Graham, 1979, p. 22).

El *pop art*, a diferencia del minimalista, usa autorreferencias que generan una polarización entre el rescate de un gusto popular o la crítica a la vulgaridad de la cultura de masas. Este último reduce a cero la significación y rescata la propuesta de Worringer de principios de siglo, registrada en su obra *Abstracción y naturaleza*, de 1917, y consolidada en la obra de Henry Matisse en la que se plantea una vuelta al origen a partir de la representación de la superficie y no de la profundidad espacial, como empatía con lo natural. La arquitectura abstracta, funcionalista, materialista rescata la inmanencia, el arte inmanente abstracto, partiendo de los propios elementos considerados autónomos del arte y de la propia arquitectura.

Todas estas relaciones entre el arte y la arquitectura muestran un contaminante importante entre estética y ética que hace aún más compleja la definición de la arquitectura como hecho estético, determinando que esta concepción tome distintas derivas, de acuerdo al artista, al arquitecto y, en general, a las conceptualizaciones que se producen sobre el tema.

*El cuerpo protegido por un perímetro del cuerpo mente.*



George Segal,  
*Retrato de Sidney Janis con la pintura de Mondrian,*  
1967. Colección MOMA.

# EL CUERPO, EL ESPACIO Y EL TIEMPO: LAS CATEGORÍAS DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA

---

ANDRÉ LEROI-GOURHAN PROPONE, EN SU ESTÉTICA  
PALEONTOLÓGICA, A LA ARQUITECTURA Y EL  
VESTIDO COMO LOS DOS GRANDES DISPOSITIVOS  
ESTÉTICOS DEL SER HUMANO.

Estos dispositivos se presentan porque, además de proteger y limitar el espacio más próximo al ser humano, también se convierten en los dos operativos de diferenciación y expresividad subjetiva inmersa en un colectivo cultural. Cuero, pluma y escama serían los vestidos naturales según Michel Serres, quien, siguiendo a Leroi-Gourhan, plantea la propia naturaleza en la diferenciación de la apariencia de los animales.

Pero, por otro lado y consecuente con esta presentación exterior, cada límite externo se ha ampliado en el desarrollo de la evolución del ser humano como realidad social a través de una extensión de estos límites en el vestido como segunda piel y la arquitectura como piel contenedor.

Esta doble diferenciación, en concordancia con la propuesta de doble habitación configurada por el hombre, puede entenderse a través de tres categorías que participan en la configuración de todo lo manifiesto en el mundo de la materia: el cuerpo, el espacio y el tiempo; categorías que tomarán definiciones dependiendo de cómo se les conciba y de su manifestación. Porque, si se habla de un hecho construido y un hecho estético en toda creación humana y, por lo tanto, una doble configuración, un dispositivo constructivo y un dispositivo estético, igualmente habrá que determinar categorías de tipo constructivo como el espacio construido, el tiempo como movimiento y el cuerpo orgánico. Y las categorías de tipo estético como el espacio como habitación, el tiempo como duración y el cuerpo como símbolo.

Estas categorías constructivas y estéticas son configuraciones simbólicas que se manifiestan, tanto en la vida cotidiana, como en la vida social; que son producto a su vez del desarrollo del aparato motor y fisiológico y, como se ha mencionado, repercuten sobre las formas de percibir, los desarrollos técnicos y el lenguaje; lo cual, a su vez, incidirá en la concepción del cuerpo y en cómo produce, ocupa y se relaciona con el espacio, y en cómo genera signos y símbolos que lo identifican y a su vez le permiten insertarse en un grupo cultural.

En este sentido, la relación que muchos estudiosos establecen entre el desarrollo sensorial, que desemboca en las formas de percibir como primer elemento en la configuración del colectivo, Grupo que, por demás, se sustenta, no tanto en la suma de las individualidades, sino en los consensos conscientes e inconscientes que permiten la conformación y mantenimiento de un grupo unido por los símbolos comunes.

Es por esto que, para el desarrollo de la enseñanza de la arquitectura, las categorías estéticas constituyen la oportunidad para trabajar, de manera desglosada, las relaciones entre habitante, habitación y hábitos a partir del cuerpo como estructura que recoge todas las variables posibles en la configuración de la obra arquitectónica como creación y, por consiguiente, sus relaciones intrínsecas con el arte, como principal experiencia que reúne de manera creativa, en términos del desarrollo de la imaginación y del necesario esfuerzo para esbozar, prefigurar y proyectar lo nuevo arquitectónico.

Estas categorías ponen en relación el cuerpo con el tiempo y el espacio, generando una serie de posibilidades que, en su distinción, posibilitan la producción de grupos culturales. Es por ello que André Leroi-Gourhan plantea esta relación en lo que él denomina el comportamiento estético, ubicando a lo natural (geografía) en oposición al arte como los dos polos entre el cuerpo animal o zoológico y el cuerpo simbólico de lo social. Como se evidencia cuando afirma:



*No podría tratarse, en semejante perspectiva de limitar a la emotividad esencialmente auditiva y visual del homo sapiens la noción de lo bello, sino de rebuscar, en toda la densidad de las percepciones, cómo se constituye, en el tiempo y en el espacio, un código de las emociones, asegurando al su-*

*jeto étnico lo más claro de la inserción afectiva en su sociedad*  
(Leroi-Gourhan, 1971, p. 267).

Mediante este código de las emociones interiorizado por el grupo, se producen, los que el autor denomina, los ritmos y valores estéticos, los cuales distinguen al grupo cultural; pero igualmente permite la producción de lo nuevo a partir de la consideración de estas formas de relación entre los cuerpos, el espacio y el tiempo.

Ritmos y valores que se encuentran como significaciones en todas las sociedades, pero también con otros elementos que distinguen y particularizan al grupo, en lo que el autor denomina como etnia. Por lo tanto, y en lo que se insiste al tener en cuenta las manifestaciones estéticas a partir del reconocimiento de los ritmos y valores de un grupo, es cómo se formaliza a partir de estas experiencias, para lo cual el arte muchas veces contribuye a develar, a partir de sus procedimientos de aproximación desde lo sensible, de la confrontación y del propio desvelamiento de las estructuras formales profundas, que evidencian los comportamientos estéticos.

## EL CUERPO: MÚLTIPLES CONDICIONES COMO CATEGORÍA DEL ARTE, LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO

El cuerpo puede considerarse como primera categoría de estudio del arte, la arquitectura y el diseño, al ser comprendido en su doble concepción, tanto como *korper*, en la idea de cuerpo orgánico y condicionado, como sistema biológico, y como *leib*, en la idea de organismo simbólico,

intelectivo y cognoscente por naturaleza. En la primera concepción de *korper*, como organismo originado a partir del desarrollo del sistema motor biológico y, por lo tanto, en la producción inconsciente por parte de este cuerpo de una espacialidad nutrida desde la supervivencia, la defensa, el protolenguaje y a expensas del perfeccionamiento de la técnica; el cuerpo se reconoce como el generador de unas formas de relación con el entorno a través de la configuración de un hábitat que, en primera instancia, estaría determinado por la necesidad de protección efímera, dada la itinerancia sustentada en la cacería y la recolección del hombre nómada primitivo.

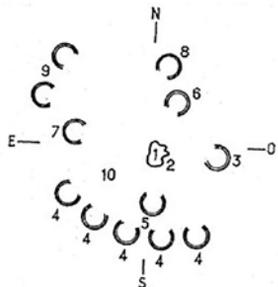
En este primer ámbito de desarrollo del cuerpo, como lo propone Leroi-Gourhan, en el paso del cuerpo nómada al cuerpo sedentario, se desplegaron una serie de herramientas cognoscitivas y de dominio del territorio, que se consolidaron en la era actual mediante la configuración de un cuerpo socializado, lo cual determinó las características del cuerpo *leib*, más actual, que se tornó cuerpo más complejo, no sólo como sistema motor biológico, sino que permitió la ampliación de una serie de nuevas condiciones que prefiguraron la trascendencia del cuerpo meramente animal por un cuerpo en el que la abstracción se convirtió en su principal forma expresiva. Como lo expresa W. Worringer:



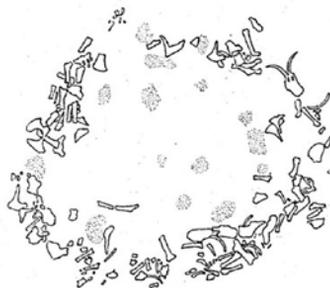
*El afán del hombre por encontrar su primera satisfacción en la abstracción puramente geométrica que, redimida de toda conexión con el mundo exterior, brinda una felicidad cuyo misterioso origen no hay que buscar en el intelecto del contemplador, sino en las más hondas raíces de su constitución psico-somática* (Worringer, 2007, p. 112).

Un segundo ámbito del cuerpo concebido como *leib* implica su consideración como organismo configurador de símbolos; de una suerte de imágenes con las

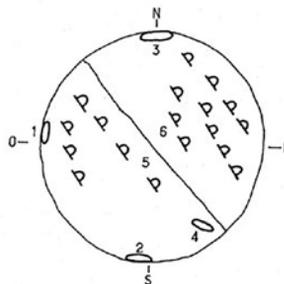
*La geometría como abstracción  
del espacio y de la forma orgánica.*



Implantación de un campamento de cazadores bosquimanos. Las distintas chozas muestran la jerarquización social del grupo y de las formas de ocupación (Leroi-Gourhan, 1971).



Implantación de tienda o de choza. Anterior a 60.000 a. C. La huella de esta habitación en Molodovo está marcada por un círculo de restos de animales (Leroi-Gourhan, 1971).



Aldea de indios winibago. Evidencia del uso de la geometría en la delimitación del espacio (Leroi-Gourhan, 1971).

cuales expresa sus necesidades, sus afectos y sus proyecciones sobre el mundo. El desarrollo de este cuerpo permitió al cuerpo orgánico relacionarse con el mundo a través de interpretaciones de la naturaleza, de lo que percibe y, especialmente, de su diferenciación del resto del grupo como construcción de individualidad, base de la vida social; pues, diferenciarse permitió también la constitución de grupos particulares, colectivos con signos semejantes y expresión de la condición gregaria del individuo, para hacer parte de un mundo en el que, como cuerpo biológico, se sentía ajeno y avasallado por este.

El cuerpo, como signo ejemplar de la vida, se desarrolló a través de su representación como imagen que muestra su relación con y en el mundo. El icono como imagen de sí y del otro, a través del arte, ha permitido comprender las relaciones que el individuo en su momento histórico construyó con relación al espacio y al tiempo. Que, en su manifestación estética, permite, a su vez, inferir la ética preponderante de dicho momento y, que en su origen, como lo propone Worringer en *Abstracción y naturaleza*, lo realiza como representación abstracta; representaciones que según él, dan cuenta del grado de evolución cultural de las sociedades. Concordando dicha idea de sociedades más evolucionadas con la del pueblo egipcio, la Edad Media y, más recientemente, con las vanguardias artísticas de principios del siglo veinte.

De esta manera, este cuerpo *leib*, significativo, cultural, se concibe como estético, el cual, mediante su experiencia consciente en el mundo, itinerante, ocupante, construye relaciones temporales con el espacio para constituirse, así, en habitante, es decir, en cuerpo vinculado a un sitio, con enlaces de memoria que afloran en la construcción de su hábitat físico como lugar. El cuerpo estético, de esta manera, trasciende el cuerpo ocupante, el de la necesidad de cobijo y protección,

de la mera utilidad de servirse del mundo para subsistir y trascender, así también, al cuerpo espectador, al ente que otea para mantenerse y defenderse, por un cuerpo que se vincula afectivamente con lo otro, con emociones y signos propios que le dan sentido de pertenencia y de enlace con un sitio en el que se siente seguro, protegido, confortable, asombrado y conmovido.

En este trasegar de la definición del cuerpo hoy, los desarrollos de la ciencia, el arte y la arquitectura han sido fundamentales para la constante reflexión y confrontación con la realidad sobre cómo se vive y se manifiestan las distintas concepciones del cuerpo. La modernidad, por ejemplo, con la revolución industrial, la ilustración y los derechos del ser humano legitimados, acarrea para la experiencia del cuerpo un sinnúmero de efectos que, en el arte y la arquitectura, se evidencian en ejemplos como el edificio acristalado de Joseph Paxton, para la I.<sup>a</sup> Exposición Universal en Londres en 1851.

Esta experiencia puede verse como la manera en que la nueva clase burguesa del siglo diecinueve, como nuevos cuerpos concebidos, pudiera desenvolverse y mostrarse ante la nueva sociedad industrializada. Lo cual puede compararse con el despliegue de los cuerpos en el Barroco a través de la extensión del espacio tridimensional mediante la prolongación visual de las perspectivas de forma infinita por medio de dispositivos como la vegetación y el uso del cristal; como los salones de espejos que permiten la visualidad del cuerpo en todos sus ángulos.

La pintura *Las meninas*, de Diego Velázquez, se constituye así en la más grande evidencia del arte barroco a partir de la preocupación por la

visualidad del cuerpo y, con ella, la representación como elemento indispensable en la construcción de la realidad; en la que el observador, con su cuerpo contemplativo, elabora escenas que hablan, no sólo de quienes las escenifican, sino de la intrínseca relación entre el observador y la idea de lo real.

En el siglo diecinueve, con las transformaciones que supuso la consolidación de la revolución industrial y del capitalismo se crearon nuevas formas de relación del cuerpo con el espacio y el tiempo, en la manera de vivir la arquitectura y, en especial, la ciudad. La creación de espacios inéditos para el disfrute, para las nuevas dinámicas basadas en el consumo, la vanidad y la creación de nuevas necesidades. El *flaneur*, el *voyer* y el *dandí* evidencian nuevos gustos estéticos y, por lo tanto, nuevas concepciones del cuerpo; de un cuerpo itinerante, basado en la ubicación y la resolución de necesidades, por un cuerpo del gozo, del disfrute para una población particular que ahora le brinda una nueva condición al cuerpo mediante el goce, el entretenimiento y el espectáculo.

Marc Richir expresa estas ideas de la siguiente manera: “La arquitectura como fenómeno concreto expresa la relación histórica del cuerpo con el mundo.” (Richir, 1997, p. 9). Esto, determinado de manera más concreta que la propia ciudad como espacio de la vivencia, debido a que, en el espacio arquitectónico, el individuo expresa la experiencia no sólo del espacio en cuanto socialidad, sino en cuerpos que despliegan su privacidad y su intimidad. En la arquitectura los cuerpos reproducen de manera inconsciente sus relaciones con otros cuerpos cercanos, con el espacio y el tiempo de la cotidianidad, los cuales están en constante confrontación debido a las memorias de ocupar y habitar y a las nuevas propuestas que el espacio actualizado, como entidad que se va transformado en su concepción con el tiempo, plantea para el habitante.

Es por esto que la arquitectura debe considerar como categoría de estudio al cuerpo y hacer consciente la idea de que la concepción del espacio habitable permite que el individuo sea mayor o menormente consciente de su experiencia como cuerpo. Que mediante procedimientos que plantean la arquitectura como experiencia estética, coadyuve a configurar habitantes, es decir, sujetos cada vez más conscientes y apropiados de los espacios que ocupan y, de esta manera, contribuir a la resistencia y a la liberación de la normalización, la homogeneización y la estandarización a que son sometidos los cuerpos mediante el disciplinamiento espacial arquitectónico.

### *El cuerpo extendido o ampliado –abstracción y empatía*

Según André Leroi-Gourhan, la evolución de las sociedades se realizó en el percudir para producir el sílex, lo que redundó en la producción de sonidos y en la necesidad de marcarlos. Lo cual plantea el paso de sociedades táctiles, que permitieron el desarrollo del baluceo, al lenguaje y, de la marcación de los objetos a partir de la abstracción, al desarrollo posterior de la marcación figurativa. Esta última, relacionada más estrechamente con el desarrollo de las sociedades audiovisuales, dado que la figuración, como representación de lo observado, plantea una empatía con el afuera, mientras que la abstracción supone invenciones por fuera de lo observable.

Este tema, que lo observamos en autores como Worringer y Wilber, permite entender las relaciones del cuerpo con el mundo en distintos

momentos históricos y, en nuestro caso, en cómo esta relación incide en los procesos de creación.

Diferencia que es importante comprender debido a todas las posibilidades que el cuerpo como categoría de estudio provee a la arquitectura, el arte y el diseño; también, porque permite reflexionar sobre las relaciones entre cuerpo y espacio, reconocer que no sólo es la vivencia del cuerpo *korper*, orgánico y físico en el espacio, como experiencia del reposo, del detenerse, de un espacio corpóreo que se desarrolla en arriba-abajo, derecha-izquierda, adelante-atrás y adentro-afuera; sino que lo físico trasciende dichos límites, como lo propone Daniel Calmels en la idea del cuerpo extendido. De cómo, a través de los sentidos asépticos, el cuerpo se extiende por fuera de sus límites orgánicos, se extiende visualmente y auditivamente hacia otros espacios o hacia objetos que le son significativos o estimulantes. O el cuerpo táctil que percibe la imagen alejada, cercana, en movimiento y que permite la experiencia del movimiento.

Es por esto que Walter Benjamin propone relaciones cercanas en la manera como se percibe la arquitectura y el cine, que él denomina como apercepción, en el sentido de experiencia que se produce, no en la visión, sino en lo táctil de las imágenes que se perciben, como sensaciones que se construyen en la complementariedad de la visión y el tacto.

En un ejercicio realizado en el edificio Centro Cultural de la ciudad de Cali (antigua FES), puede notarse la propuesta de los autores en la experiencia de este edificio en torno al cuerpo; experiencia que puede entenderse como un ejercicio de persuasión corporal. Recorrer esta construcción, Premio Nacional de Arquitectura, evidencia cómo un grupo de arquitectos liderados por Rogelio Salmona plantea la relación entre cuerpo, espacio y tiempo. Esto se hace evidente a través

*Las analogías como herramientas de la investigación creativa.*



Pieter de Hooch, *Jugadores de cartas en la sala*, 1658.

de la diferencia contundente entre los distintos tipos de experiencia, tanto de reposo o de movimiento. Pasillos penumbrosos que invitan a detenerse en puntos específicos, ya sea para contemplar el interior, donde las ramas de un gran árbol invitan a prolongar la vista. Recorridos guiados por la temperatura mucho más baja que estos pasillos producen en el cuerpo protegidos de la luz solar. Recorridos interrumpidos por espacios que invitan a detenerse para observar el cruce de dos muros que configura un rincón como refugio.

En la vivencia del cuerpo extendido, la experiencia sensorial del cuerpo ocupante se expande hacia formas de relación vinculante con el espacio, con los objetos y con el tiempo a través de la confrontación de la memoria. De un simple mirar a un admirar, de un oír a un escuchar, de oler inconscientemente los olores que llegan del espacio, a un olfatear como búsqueda y, de un tocar, reconocer una textura, a recorrer como paseo, degustando y saboreando. Es en este sentido que Byung Chun Han habla del aroma del tiempo, donde el cuerpo no se limita a ocupar para protegerse o para servirse con una utilidad, sino donde, además, el tiempo se vive detenidamente, para saborear ese momento único que determina la experiencia con un universo de posibilidades, contemplando el aroma característico y único, pero, en especial, de un sujeto que saborea, interpreta y sabe detenerse frente a estímulos que le invitan.

Toda esta reflexión muestra la presencia del cuerpo en toda obra de arte, en toda arquitectura, puesto que, aunque el cuerpo no aparezca literalmente, toda producción desde el arte y la arquitectura referencia un cuerpo, uno que ha concebido la obra y que, por lo tanto, evidencia su propia mirada sobre el mundo. Para Michel Serres, la idea de cuerpo como envolvente en sus tres maneras, cuero,

pluma y escama, evidencia el cuerpo animal que aún se habita, como forma de receptáculo o contenedor orgánico que sirve de abrigo y casa.

Pero también de expresión de su ser en el mundo, que manifiesta la relación inseparable del cuerpo contenedor y del mundo de las ideas a través de un cuerpo que, mediante su experiencia de vida, acumula datos, afectos y emociones que quedan presentes en él como marcas afectivas, como pliegues. Este pliegue que se despliega mientras se habita; que se concibe como cuerpo sutil que alimenta y complementa al cuerpo material.

Esta idea de pliegue puede asimilarse a la idea de lugar, de huellas imborrables que alimentan la existencia inconsciente del cuerpo y que suelen manifestarse en el espacio. Estas envolventes del cuerpo que constituyen tejido y pliegue pueden considerarse como tres formas del cuerpo desde su propia consciencia, en el sentido de un darse cuenta del cuerpo como límite, del cuerpo como conjunto de órganos y de sus memorias intelectivas, pero fundamentalmente afectivas; huellas sutiles que permanecen alimentadas desde la vivencia del presente.

La idea de pliegue como lugar, como suceso que ha impregnado la existencia del cuerpo orgánico, puede estudiarse en la filosofía como concepto, derivado de los desarrollos del marco de ideas en la obra de Leibniz, de Deleuze y del propio Serres. En el arte, el pliegue como lugar depende de su concepción y trabajo como percepto, convirtiéndose en la principal potencia de la forma del hábitat, de acrecentar las relaciones entre el cuerpo y el espacio.

### *El cuerpo como categoría del arte: la arquitectura*

La representación o presentación del cuerpo en el arte y la arquitectura muestra la concepción sobre un cuerpo que ocupa un espacio de acuerdo a las condiciones que este le impone o de un cuerpo expandido hacia nuevas significaciones. En la pintura *Los desposorios de la Virgen*, de Rafael de Sanzio, de 1504, el pintor ocupa el espacio perspectivo y a través de las masas de los cuerpos, como ubicación de los personajes, se presentan las condiciones del sistema simbólico de la perspectiva. Por su parte, Jake y Dinos Chapman, en su *Zygotic Acceleration, Biogenetic, De-sublimated Libidinal Model*, de 1995, o en los trabajos de Stelios Arcadiou (Stelarc), se pueden apreciar todas las prolongaciones e hibridaciones entre el cuerpo orgánico, el cuerpo mental y el cuerpo máquina, prefigurando experiencias que se anticiparon a visiones contemporáneas del cuerpo.

En la arquitectura, estas exploraciones del cuerpo-espacio permiten, no sólo reinterpretar los significados del espacio arquitectónico, sino de su influencia en el doble sentido de las autorreflexiones sobre el propio cuerpo, como pueden verse en las obras de Juan Muñoz en el Museo Guggenheim de Bilbao.

La escultura, como campo expandido en el concepto introducido por Rosalind Krauss, evidencia cómo el arte ha contribuido al cuestionamiento sobre el valor de la escultura, definiendo nuevas relaciones entre el cuerpo, el espacio y el tiempo. Tal es el caso de George Segal y su obra *Retrato de Sidney Janis con la pintura de Mondrian*, de 1967, la literalidad del cuerpo como motor del significado de la obra, o de Oskar Schlemmer y su obra *el Vestuario del ballet triádico*, de 1926, en la que el cuerpo como generador del espacio se concreta a través de las distintas formas del vestido, que, a su vez, también se expande a través de la generación de significados diversos.

## EL ESPACIO COMO DOBLE HABITACIÓN

La concepción del espacio está relacionado con el grado de sensibilidad hacia el mundo, especialmente, si se considera que el espacio se conforma como una serie de capas de distinta índole, de las cuales, la más común e ingenua, es la capa de la ocupación, que está determinada por un límite espacial que requiere, para su configuración, de un material físico. Esta primera capa, si puede así denominarse, requiere a su vez, muy poca sensibilidad, ya que se establece a partir de dar respuesta a la necesidad de cobijo y protección, base de la supervivencia.

Esta primera idea, concretada en el espacio como contenedor, vivida por cualquier animal viviente, revela las primeras relaciones del cuerpo como generador de necesidades espaciales; que, al desarrollarse en la idea de espacio como receptáculo para ser ocupado, forja la experiencia del adentro y del afuera, de la privacidad y la socialidad, de la intimidad y lo público, de la forma del límite, que en su origen derivó en forma geométrica como respuesta a la exuberancia orgánica y difusa del espacio natural.

Una tercera capa espacial, constituida por relaciones mucho más sutiles que la segunda, y configurada como simbolización a partir de las relaciones que el individuo establece con el espacio, determinando su experiencia en él, a través de la construcción de sentido, de afectos, de significados, que permitirán evidenciar, la consolidación del goce físico, del asombro, de la interpretación y de los estímulos cognitivos que se producen por la interacción del cuerpo en el espacio.

A partir de estas tres capas espaciales, se configura lo que se ha denominado como la doble habitación, la consolidación de una morada que es también lugar, pliegue y que requiere, para su conformación, del cuidado de las tres capas citadas para producir el lugar hospitalario; el espacio que acoge, cobija y permite desarrollar al ser que lo ocupa. El revestimiento y el armazón de Adolf Loos, del ornamento y estructura en Juan Navarro Baldeweg, los ritmos temporales y los valores espaciales en André Leroi-Gourhan, todas reflexiones concebidas en la idea de reunión de una doble habitación.

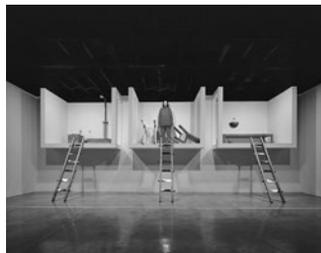
En el principio de revestimiento, Adolf Loos plantea un método para producir la arquitectura ejemplar; para lo cual propone pensar la primera habitación, determinada por la experiencia del espacio sutil, relacional, significante, simbólico y de lugar, para luego pensar el armazón o envolvente. Lo que supone la reunión de las dos más importantes teorías sobre el origen de la arquitectura en el siglo XIX. La cabaña primitiva de Charles Laugier y el origen textil de la arquitectura de Gottfried Semper, reunión y tectónica, lugar y paraje, pliegue y sitio, de la afección, de la necesidad del grupo, por el origen en la necesidad de cobijo, de protección, de duración del tiempo. La *durée* en torno al reunirse, frente a la *durée* en torno al soporte del espacio físico. Todo esto indicando la necesaria visión más abierta y flexible que el arte y la arquitectura exigen para la concepción espacial, a partir de expandirse al estudio de los tangibles e intangibles del espacio.

Esto, unido a las distintas concepciones del espacio a partir de la ciencia, el arte y la filosofía, que han aportado nociones sobre la construcción de los límites espaciales, de los límites geométricos, sociales, simbólicos y que pueden evidenciarse en los estudios paleontológicos de Leroi-Gourhan, en las delimitaciones espaciales de los primitivos, en las que pueden observarse, desde entonces, todas estas



Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1933.

*El espacio, paisaje expresivo  
y expandido de la utilidad.*



Marina Abramovic, *Casa con vistas al  
océano*, 2002.

formas de configurar un espacio netamente humano, que los separe de la infinita exuberancia de organicidad, de inhospitalidad del espacio natural; figuras geométricas que sirven para delimitar y distinguir el espacio difuso propio de la naturaleza y causante de pánico, como por ejemplo en la sociedad clásica griega, representado por el dios Pan, como regente del todo y del territorio.

De esto se desprende, también, la diferenciación entre vacío y espacio, concibiendo este último como vacío limitado, contenido y reconocible. Por esto, si bien es el vacío lo que permite experimentar el espacio, sus límites son también parte importante en su conformación, pues denota el tipo de espacio que se manifiesta. Lo cual se comprende claramente como lo propone Lao Tse en el *Tao Te King*:



*Treinta radios convergen en el buje de una rueda,  
y es ese espacio vacío lo que permite al carro cumplir su función.  
Los cuencos están hechos de barro hueco  
y gracias a esta nada cumplen su función.  
Puertas y ventanas se abren en las paredes de una casa,  
y es el espacio vacío lo que permite que la casa pueda ser habitada.  
Así, lo que es sirve para ser poseído.  
y lo que no es, para cumplir su función.*

Ahora bien, y volviendo a la idea del espacio como capas, las sociedades primitivas muestran también esta segregación de formas del espacio en sus diferenciación por estratos. El espacio como ocupación en estas sociedades se manifiesta por la construcción de un límite que se establece por la figuración de geometrías regulares, especialmente circulares, que señalan el centro del radio, como el punto más alejado del límite que los separaba de lo natural desconocido. Ocupar este espacio geométrico como protección, muestra la primera noción de utilidad de él

a partir de la constitución de un perímetro de seguridad, de separación, aunque virtual, de un adentro y un afuera, que posteriormente puede evidenciarse, también, en la diferenciación en la sociedad griega clásica entre el *Témenos* y el *Topos*.

Con respecto a la segunda capa, basada en la expectación del espacio, esta estuvo determinada por la experiencia del espacio, de su construcción y goce posterior. Además de la ocupación determinada por la necesidad de seguridad y delimitación simbólica de espacio propio del colectivo, se evidencian otros ámbitos: la experiencia del reposo y del trayecto. Experiencia definida por las conexiones que se establecen con el espacio vivenciado, los tipos de estímulos que provea para el ocupante y los signos y símbolos conectores que se establecen entre los sujetos y el espacio.

Todo ello habla de las distintas concepciones del espacio que inciden en su experiencia y que pueden sintetizarse en la idea de una doble habitación; lo cual plantea al espacio como esta doble posibilidad de ser experiencia sensorial, física, protectora, de cobijo y refugio, además, como experiencia simbólica, relacional, significante, emocionante y afectiva.

Los trabajos paleontológicos de André Leroi-Gourhan sobre el desarrollo espacial, a través de las sociedades primitivas, aunque se centran en el límite de seguridad como creaciones geométricas, aparecen igualmente indicios de la idea de lugar en sociedades prehistóricas. En estas son marcadas las diferencias entre el límite físico que continúa siendo virtual, dada su condición de elemento simbólico, pero que, sin

embargo, demuestra la importancia de estos signos abstractos y de cómo influían en el sentido de seguridad y de ubicación frente a lo inhóspito de la naturaleza. Lo que permite hablar de límites estéticos como experiencias mediadas por construcciones simbólicas que parten de pensar las necesidades y los deseos de un individuo o un colectivo.

A esta idea de espacio como doble habitación, y de los desarrollos de las estéticas contemporáneas, hay que exaltar la idea de espacio estético, que se concibe como complemento a la concepción unificada de las dos habitaciones, pero con un énfasis en la experiencia del asombro, de la emoción, lo cual se produce a partir del habitar como experiencia que se concreta mediante la conexión entre un sujeto y el espacio que vivencia. El espacio estético se configura a partir de que el sujeto que ocupa el espacio establece relaciones de tipo significativas, que, a su vez, evocan la memoria individual y colectiva en el sujeto y estimulan la creación de nuevas relaciones.

El habitar como condición del arte y de la arquitectura determina, en gran medida, el desarrollo de las formas espaciales, de su configuración, que dependerá, según Martin Heidegger, del cuidado de la cuaternidad; cuatro ejes que se desplazan entre determinantes físicas y metafísicas y que originan la necesidad de la hospitalidad. El espacio se espacia de acuerdo a los deseos de quien lo produce e igualmente de quien lo ocupa y habita. Es decir, de adentro hacia afuera, del interior del pensamiento y de afectos, hacia la configuración de un afuera, de una manifestación como condensación de efectos y proyecciones.

En términos de José Luis Pardo (1992), de las formas de la exterioridad, de la delimitación del vacío como el límite definido por lo visible, audible, tocable, por lo

sentido en términos generales, pero con un interior vacío, inaprensible y, sin embargo, fuente que le provee de existencia.

Un ejemplo paradigmático en la historia de la arquitectura lo constituyen dos edificios emblemáticos, el Partenón y el Panteón. El primero dedicado a la diosa Parthenos Atenea, diosa virgen que nació de la frente de Zeus, por lo cual se le atribuyen la sabiduría, el logos y la estrategia, aptitudes consideradas masculinas. El edificio centro de la Acrópolis ateniense es una construcción a la que generalmente no se podía acceder; el culto se oficiaba sobre una tarima, al frente de él, que se disponía para tal efecto, lo que evidencia el marcado interés en el límite del espacio, en su volumen y no en el vacío.

En el otro caso, encontramos el Panteón o templo dedicado a todos los dioses. Esta edificación, al contrario del Partenón, propone, según el historiador del siglo XIX, Alois Riegl, la primera gran obra centrada en el vacío y no en el límite. Mientras el edificio griego exalta el volumen, la narración mediante el arte del altorrelieve y de la estructura de la forma con sus símbolos y deformaciones para su percepción como objeto perfecto, el Panteón de Roma carece en gran parte de su envoltorio de decoración, se presenta como un contenedor puro, en el cual, mediante una axialidad que invita a su interior, se despliega toda una experiencia sensorial y simbólica que se configura con el cambio de la luz que fluye por el óculo y que va iluminando los distintos ábsides como horadaciones que contienen el símbolo; un dios para cada uno de estos espacios.

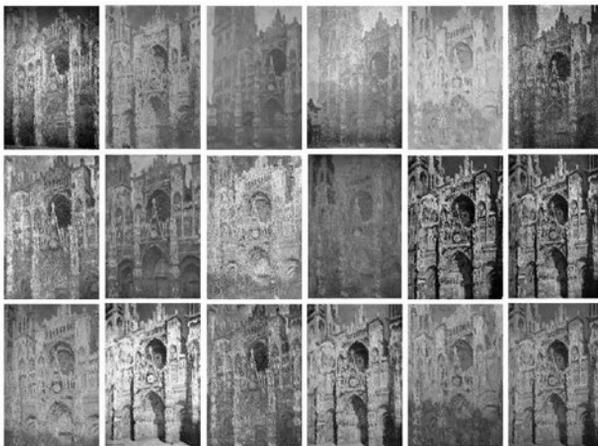
## EL ESPACIO PENSADO EN EL ARTE Y LA ARQUITECTURA

El espacio es la categoría de estudio que más se ha estudiado y reflexionado en el arte y en la arquitectura y la que más ha influenciado en ambos sentidos dichas experiencias. Aún en la concepción clásica del arte y la arquitectura, el espacio aparece como centro de la representación pictórica y arquitectónica, lo cual se refleja en el uso del sistema simbólico de la perspectiva como método para comprender y representar el volumen en el caso de la arquitectura y del espacio figurado, en el caso de la pintura.

La representación de la profundidad se constituyó en el motor de las transformaciones que se dieron en el arte a partir del movimiento impresionista, e incluso ya en el realismo pictórico. Pero es en las vanguardias artísticas cuando el tema del espacio en su relación con el tiempo y el cuerpo se expresará en las principales propuestas que buscaron cortar con las formas tradicionales de la representación espacial de la realidad. El interés por representar la cuarta dimensión, la velocidad y la esencia de las cosas generó formas diversas de su manifestación; quizás la más importante, la consolidación de la abstracción como sistema de representación más acorde con las nuevas teorías y concepciones del mundo.

El cubismo, el neoplasticismo, el constructivismo y la abstracción pura en las vanguardias pictóricas de principios del siglo XX, así como el *Land Art* o la escultura en campo expandido, son ejemplos que permiten evidenciar nuevas condiciones del espacio y su incidencia en la arquitectura. En el mismo sentido, el funcionalismo, el Raumplan de Loos, las concepciones espaciales de Le Corbusier y Mies Van Der Rohe, pero, en especial, la exposición de la obra de Frank Lloyd Wright en 1910 en Berlín, incidieron en las propuestas del arte europeo de la

*La luz, otro reloj del tiempo sobre las cosas.*



Claude Monet, *Catedral de Rouen*, 1894. Colección Museo de Orsay.

época en torno a la concepción del espacio en el arte de la segunda década del siglo veinte y, como lo propone Sigfried Giedion en su texto *Espacio, tiempo y arquitectura*,:



*Frank Lloyd Wright entró en el campo visual europeo. Durante la época en la que Gropius y Mies Van Der Rohe estaban trabajando con Behrens, se exhibió en Berlín la exposición que recogía la obra de Wright [...] la obra de este gran maestro presentaba un mundo arquitectónico de una fuerza inesperada (Giedion, 2009, p. 570).*

En el mismo sentido, Giedion muestra la relación entre arte y arquitectura a partir de la analogía que establece entre el manejo del espacio de la pintura holandesa del siglo XVI y las formas de producir el espacio en el pintor del movimiento *De Stijl*, Piet Mondrian, y los interiores cristalinos (así los denomina el autor) de la arquitectura de Mies Van Der Rohe, caracterizada por la precisión con que enmarca sus muros y vanos.

La casa Schroeder, de Gerrit Rietveld, de 1924, en Utrecht, puede verse también como una transición entre las influencias producidas por la exposición de Wright en Berlín y las propuestas de exploración espacial mediante la reflexión de las distintas formas de vivenciar el espacio y de reconfigurar sus límites, manifiestas en la propuesta del movimiento *De Stijl* y en la propia obra de Mies Van Der Rohe.

Por otro lado, es importante señalar los aportes, a toda esta reflexión sobre el espacio como principal categoría de estudio del arte y la arquitectura en el proyecto moderno, de los escultores más sobresalientes en el siglo XX como Alexander Calder, Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Donald Judd y, actualmente, Anish Kapoor. El escultor Calder puede reconocerse como un iniciador de la transformación de la

escultura que se experimentaba a través del volumen, introduciendo el movimiento como elemento clave en las nuevas formas de exploración del espacio, lo que realiza con su escultura-máquina. Pero es, quizás, en Oteiza y Chillida, que la escultura alcanza un marco de experimentación y reflexión muy afinado sobre el espacio, lo cual se expresa por la relación que ambos escultores trabajan en la correspondencia entre vacío y límites del vacío, proponiendo nuevas formas de experiencia visual y fenomenológica del espacio.

El minimalismo, como propuesta del espacio como experiencia, introduce una relación con la concepción del espacio a partir de la obra de arte, que se consolida como propuesta en los años sesenta, y es, quizás, la renovación contemporánea más influyente debido a los procedimientos diversos de configurar el espacio como ambiente, como límite, como vacío y como hábitat. Esto va a consolidarse en la arquitectura de las décadas siguientes, trayendo conceptos y prácticas concebidas en la arquitectura de principios del siglo veinte, en obras de Loos, Le Corbusier, Mies Van Der Rohe, entre otros.

El nacimiento de esta preocupación por desornamentar, por pensar el vacío como primer elemento de la arquitectura, así como los límites del vacío en función de los fenómenos que ocurren en los interiores del espacio, reside en fuentes del siglo diecinueve, especialmente en la obra de Gottfried Semper y su idea del origen de la arquitectura en torno al fuego como sentido de reunión como productor de espacio.

Ejemplos de las novedosas propuestas del espacio como material para la creación artística, y emparentadas con la arquitectura, pueden verse

en las obras de Kurt Schwiters y su *Merzbau*, en plena consolidación de las vanguardias artísticas de principios del siglo veinte. En la obra de Donald Judd y su trabajo en concreto con formas espaciales puras dispuestas en el paisaje como forma de confrontar la relación arquitectura-naturaleza. En la obra de Marina Abramovic, en la que el arte se presenta desde la vivencia cotidiana del espacio arquitectónico, cuestionando la domesticidad del espacio, construida a partir de la cotidianidad como automatización de la vida, que aleja al ser humano de su protagonismo en la configuración y re-significación del espacio doméstico.

## EL TIEMPO PRAGMÁTICO - EL TIEMPO ESTÉTICO

El tiempo comenzó a considerarse como una categoría fundamental en la creación a partir de las nuevas teorías que transformaron la antigua visión newtoniana del tiempo como valor absoluto e independiente del espacio y del cuerpo; autonomía que suponía que esta categoría se desarrollaba sólo a través de la ocupación de un espacio, también absoluto e inmodificable por la experiencia del cuerpo, en su condición de temporalidad, de degradación y de desaparición.

La teoría de la relatividad, de 1905, implicó para la ciencia modificaciones en la forma de comprender el mundo físico, pero determinó, a su vez, definiciones nuevas sobre la concepción de la vida cotidiana, de lo que significan las relaciones entre el mundo de la materia y otros mundos posibles, tanto más densos o más sutiles. La definición del tiempo pasó de considerarlo como algo real, en la idea de entidad objetiva, por la de una realidad como concepción mental.

De esta manera, podemos hablar de un tiempo moderno que, además, de experiencia que se piensa, también se muestra como representación de una forma de

estar en el mundo. El tiempo subjetivado permitió establecer formas del tiempo que dependían, ahora, de las formas de usar o producir el pensamiento. Y no de un tiempo que se manifestaba como temporalidad construida, como movimiento lineal de los sucesos y que se reconocía en la permanente transición de pasado, presente y futuro de la experiencia.

El tiempo como temporalidad se mantiene aún como la concepción imperante en el mundo contemporáneo, aún después de las numerosas investigaciones y reflexiones sobre la condición eidética del tiempo. Permanencia que ha repercutido en la concepción de la historia y ha constituido un gran obstáculo para la superación del historicismo y, con ello, abrir la creación a formas más sensibles de actualizar lo ya vivido, incidiendo en la configuración de lo nuevo. También, la concepción clásica lineal del tiempo ha contribuido a desestimar las implicaciones que una concepción determinada del tiempo tiene para la configuración espacial, toda vez que, como lo propone la teoría relativista del universo, estas dos categorías se inciden mutuamente, constituyendo una interdependencia en la configuración del mundo físico.

En la actualidad, los distintos enfoques del tiempo coinciden en dos grandes teorías, que, sin embargo, aunque se presentan como distintas, ambas apuntan a una misma conclusión: el tiempo es una subjetividad, como existencia ilusoria, en su condición inasible o, en una segunda concepción, que asienta la existencia del tiempo sólo en el momento presente, lo demuestra la confluencia hacia el mismo punto sobre que, la única posibilidad de experimentar el tiempo es en un lap-

so infinitamente efímero e inasible, como lo es el presente. Lo cual, además, pone toda la carga experiencial sobre el tiempo subjetivo, que se puede vivir y hacer conciencia de él a través del recuerdo o de la proyección del futuro. Es por esto que, para André Leroi-Gourhan, la creación es un acto de la memoria, por recrear siempre de manera creativa, el pasado.

André Comte-Sponville plantea una diferenciación entre el tiempo de la consciencia y el tiempo del reloj, subjetividad y objetividad; lo cual considera, además, al primero como indefinible y al segundo tipo de tiempo como experiencial en dos maneras que parten de esta doble condición citada, el tiempo del reposo y el tiempo del movimiento, que se efectúan mediante el pensamiento o mediante la mecánica del cuerpo. Esta condición, que Comte-Sponville define como un estado del tiempo de continua fuga y de esencialidad aporética o dubitativa, es de lo que la mayoría de los individuos no poseen consciencia, en especial, porque al ser el presente, la única posibilidad de experiencia del tiempo como suspensión dificulta comprender su intangibilidad, ya que demanda otras formas de aprehenderlo.

José Luis Pardo, por su parte, concuerda con esta línea de pensamiento sobre el tiempo y propone una dicotomía entre espacio-tiempo; tiempo al que define desde la idea de exterioridad-interioridad. Esta idea de tiempo como una interioridad hace referencia a él como subjetividad y, por lo tanto, a su repliegue a la memoria, al pensamiento y a la imagen mental; con lo cual se ha construido la historia del pensamiento, la filosofía, y tendría, como elemento vital, el concepto; elemento con que se ha construido principalmente la historia de occidente y que, según el autor, descuidó la exterioridad en sus formas esenciales, los perceptos, que han prestado importancia desde la experiencia misma, pero no de su reflexión.

*El tiempo de la velocidad formalizada.*



Giacomo Balla, *Dinamismo de un perro con correa*, 1912. Albright-Knox Gallery, Búfalo.



Georges Braque, *Violín y jarra*, 1910. Kunstmuseum, Basel.

Pero si tiempo y espacio se conciben actualmente como entidades interdependientes, entonces vale la pena estudiar qué es lo que hace que un individuo viva el tiempo en su realidad como presente y qué incidencia tiene en el espacio. Esta pregunta puede tomarse como ejercicio a través del arte y la arquitectura, lo cual plantea, también, a las dos disciplinas, como experiencias que no sólo se viven desde la práctica sensorial, sino que pasan también por las relaciones que se construyen con los objetos y con el espacio, desde temporalidades que sustraen al individuo de la experiencia lineal del tiempo como automática y carente de sentido, para incluirlo en una que le permita constituir una temporalidad basada en la *durée*.

Para ello, es pertinente reconocer la experiencia del tiempo en el arte como aporte a la experiencia de la arquitectura; como procedimiento que rescata a la vivencia arquitectónica de la mera ocupación o experiencia para convertirla en conciencia, en forma de vida y acto estético. Esta posibilidad constituida en el arte, y que la estética ha revelado en distintas concepciones, se presenta como maneras de evidenciar el tiempo en la arquitectura; como experiencia que atañe a la humanidad. Ejemplos de esta temporalidad basada en la *durée* y presente en la experiencia artística son la experiencia del tiempo aporético, del tiempo atarácico y del tiempo extático.

Estas tres experiencias del tiempo se fundan en la continuidad del presente como la única forma de tiempo posible, como posibilidades que nos conectan con la auténtica experiencia de un presente eternizado, como lo propone Byung-Chul Han en su idea de aroma, como degustación de la temporalidad vivenciada y a la cual se llega por vías distintas.

Sobre esto también puede observarse la participación de distintas emociones en estas formas de temporalidades; las cuales pueden denominarse como la experiencia estética desde la categoría del tiempo. En el tiempo aporético, o tiempo estético por excelencia, el individuo es abstraído de su experiencia funcional del mundo a través de un tipo de estímulo que lo lleva a suspender toda vivencia del tiempo en su linealidad temporal; de su condición de productor de imágenes mentales, al no ser capaz dicho individuo de explicarse lógicamente aquel suceso que lo ha suspendido y liberado de la experiencia automática.

Por su parte, el tiempo atarácico propuesto por Schopenhauer se experimenta principalmente a través de la naturaleza, es decir, por fuera de la construcción, entendida esta última como todo aquello intervenido o producido por el hombre. En la ataraxia, el hombre consigue vivir el presente continuo como tiempo real al adquirir un estado de placidez, calma, serenidad y sosiego a partir de detener su pensamiento y concentrarse en la belleza o sublimidad de lo experimentado, que es siempre principalmente audiovisual.

La ataraxia posee un vínculo estético a partir del mundo dado, de la naturaleza y los múltiples estímulos que provoca, los cuales hacen que este tipo de tiempo sea menos utilizado como recurso, principalmente porque las emociones que al arte y la arquitectura le interesan incentivar, la tranquilidad y la placidez, están más relacionadas con la arquitectura que con el arte, a excepción del arte y la arquitectura orientales y las propuestas occidentales influenciadas por ese otro tipo de arte. Actualmente, los artistas, arquitectos y urbanistas incluyen cada vez

más esta experiencia que produce la naturaleza, especialmente por los actuales movimientos ambientalistas que ven, en el goce de lo natural, formas de activar el sentido de pertenencia por el mundo.

Por último, el tiempo extático o del éxtasis, en el cual la experiencia del tiempo se evidencia en el estímulo de la emoción de plenitud, de exaltación emocional, de admiración y sentido de compleción. La interioridad vivida en la experiencia extática posee, como las otras experiencias, una detención de los sentidos, dando apertura a formas de relación completamente libres de la temporalidad lineal.

El asombro, la sublimidad y la admiración son emociones que, según Platón, son perturbadoras del alma, pero que permiten la experiencia del placer y llevan a generar cierta reflexividad sobre lo vivido. En la arquitectura, estas emociones ocurren como actos producidos desde la exterioridad de la forma, según Pardo, y se presentan cuando concurren experiencias novedosas que sacan al individuo del automatismo de la ocupación espacial basada en la respuesta funcional de la vivencia, a una que se vive con tal peculiaridad, que se convierte en una experiencia personal sustentada en la continuidad de un presente durante algún lapso objetivo.

En la arquitectura, los ritmos personales con los cuales se arman coreografías culturales permiten evidenciar dónde, en la experiencia de la arquitectura, existen conexiones temporales estéticas, que permiten reconocer los cuerpos disciplinados, ahora liberados, por actos que se viven no solo en la resolución de necesidades de supervivencia, sino de disfrute y concienciación.

Las tipologías espaciales, por ejemplo, suponen para el cuerpo propuestas de intervención en el espacio a través de la experiencia del tiempo lineal o tiempo

presente. El concepto de la *durée*, introducido por Bergson como idea de tiempo duradero, presente e incorporado a las estéticas contemporáneas, supone, también, una variación de las formas del tiempo en el desarrollo del arte y la arquitectura. En cuanto a lo planteado sobre su incidencia en las concepciones espaciales, cada una de las formas del tiempo estético supone una relación particular del cuerpo con el espacio a través de él. Es así como una tipología basada en la axialidad y, por lo tanto, en el trayecto, presume una relación de temporalidad lineal basada en el movimiento. Por el contrario, el patio y la tipología central invitan al detenimiento, al reposo y a un recorrido dirigido alrededor de un punto centrífugo.

El espacio museo e incluso el tipo de obra artística que alberga están relacionados con el tipo de experiencia que supone maneras del cuerpo, y en una temporalidad peculiar. El gabinete como primera experiencia museística y el museo lineal desarrollado posterior a este, responden a recorridos en espacios que no estaban pensados para obras específicas y mucho menos a propuestas de formas de ver las obras (las curadurías contemporáneas), sino a despertar la curiosidad por objetos extraños, origen del gabinete como predecesor del museo como lo conocemos hoy en día

Es cuando se incorpora el arte al museo que aparece la concepción de un tiempo determinado en el espacio y que dependerá, en una primera instancia, del tipo de obra, sea figurativa o abstracta y de los recorridos o detenimientos que esta sugiera. La propuesta del museo ilimitado de Le Corbusier es un ejemplo de la consolidación del espacio museístico

y, con ella, el desarrollo de la museología, la museografía y de la curaduría actual como formas de relación entre espacio, cuerpo y tiempo.

La representación del tiempo en el arte ha sido una preocupación que ha permitido, a su vez, ir construyendo miradas particulares sobre esta experiencia, así como producir reflexiones sobre el tema. Es, quizás, la preocupación por la visibilidad, introducida por Adolf Von Hildebrand y acrecida con los estudios sobre la fisiología del ojo humano, lo que incidirá notoriamente en la propuesta de los impresionistas al querer capturar el tiempo a través de su concepción astronómica y la incidencia de su paso por los objetos. Tal es el caso ejemplar de la obra de Claude Monet en sus distintas pinturas de la Catedral de Rouen, pintándola a diferentes horas del día y en distintas épocas del año.

Otro caso que viene bien mostrar, como dos formas de representar el movimiento y la velocidad como inclusión de la categoría del tiempo en el arte, son el cubismo y el futurismo. Al cubismo le interesa la captura del movimiento como cuarta dimensión a partir de un objeto en reposo, mientras que al futurismo le interesa capturar la velocidad impresa en el objeto mientras se mueve.

En el arte contemporáneo, el tiempo se evidencia como simultaneidad, más en relación en su concepción como presente. En la obra *Walk* de la Documenta de Kassel, en 2012, los artistas Janet Cardiff y George Bures Miller introducen al espectador en un juego de simultaneidades entre el presente que se vive en la histórica estación de trenes y lo que ellos han filmado en otros momentos, creando una confusión y, con esto, una reflexión sobre los medios y la vivencia del tiempo en las sociedades posindustrializadas.

*La simultaneidad temporal.*



Cardiff, J. y Miller, G. B., *Walk*, 2012.

En la arquitectura, de la misma forma se encuentran ejemplos interesantes en los que pueden observarse distintas maneras del tiempo en el espacio y de este como experiencia. La Alhambra de Granada y la construcción del Palacio de Carlos V en el siglo XVI, por Pedro Machuca permiten confrontar la experiencia de la ciudadela nazarí, basada en el trayecto dirigido, sorpresivo, con la experiencia contemplativa que introduce el edificio de Machuca como edificio manierista.

Otra dupla de edificios que facilitan estudiar claramente formas del tiempo son el templo griego el Partenón y el Panteón romano. El primero, al funcionar como una gran escultura, se vivencia a través del detenimiento frente a su atrio, lo que da sentido al énfasis narrativo en las metopas, e indica esa necesidad de detenerse para poder leer las historias narradas, así como su condición de vivirse en el afuera, en el espacio en derredor. El Panteón funciona de manera distinta, pues su volumen aparenta un gran contenedor sin decoración, lo que invita a presumir que la experiencia está desplegada en el adentro. El recurso del Panteón para proponer una experiencia espacial basada en el recorrido dirigido se sustenta por la potencia del manejo de la luz que, al variar el día y la época del año, proporciona la idea de un espesor del tiempo a través de su variación.

Espesor que está determinado por la memoria, los recuerdos y deseos como proyección del hombre; que en la arquitectura doméstica se manifiesta de manera evidente a través de los hábitos, los ritmos de los cuerpos y su reproducción como coreografías culturales. En términos de Joseph Quetglas, “la Arquitectura no ocurre en el tiempo, el tiempo ocurre en la Arquitectura” (1994), dado que el tiempo no transcurre autónomamente e independiente de las cosas, sino que el tiempo es lo se vivencia a través de los cuerpos que lo conciben, es la huella que hace que el cuerpo se pliegue y, por plegado, espacia, determina el espacio.

# UNA PROPUESTA PEDAGÓGICA—ARTÍSTICA

---

LA FRANJA DE CONOCIMIENTO DEL COMPONENTE DE ARTE Y ESTÉTICA DE LA FACULTAD DE ARQUITECTURA DE LA UNIVERSIDAD DE SAN BUENAVENTURA CALI SE CREA COMO UN ESPACIO QUE SE PROPONE EVIDENCIAR EL CONOCIMIENTO ESTÉTICO COMO EXPERIENCIA Y REFLEXIÓN, FORMANDO EN EL INDIVIDUO CONCIENCIA SOBRE LA DIMENSIÓN CREADORA Y SUS CONEXIONES CON LA SENSIBILIDAD, EL JUICIO ESTÉTICO Y EL DESARROLLO DE LA IMAGINACIÓN.

El componente responde a la epistemología de la arqui-

tectura, que se concibe como integración de conocimientos del arte, la ciencia y la técnica.

El arte no es la experiencia del mundo por el lenguaje, sino que reúne, como ninguna otra, a la técnica, el lenguaje y la estética, constituyendo expresividades, es decir, permitiendo una experiencia integradora de conocimientos, dimensiones humanas y funciones sociales que trascienden la mera comunicación por una plurisignificación. Experiencia que integra los diversos modos de orientarse en el mundo, de concebirlo y de resignificarlo para sentirse parte de él, como ser con un sentido en el mundo y, como lo expresó el escultor Jorge Oteiza, para disfrutar del poder transformador de la experiencia estética, que aunque hace parte de la vida, encuentra mediante el arte su consolidación.

La experiencia del arte unifica la sensibilidad fisiológica y la sensibilidad histórica; reconstruye la realidad de manera integral porque la creación siempre es memoria selectiva, invención y actualización del pasado. Así pone en evidencia la necesidad de relacionar (producir permanentemente analogías, alegorías) para construir sentidos. La necesidad del conocimiento artístico como producción de imágenes inéditas y proyectivas se evidencia en la vivencia del mundo a través de quien es capaz de hacer mundo y encuentra en el arte y la arquitectura sus dos mayores manifestaciones.

Siendo el arte uno de los campos epistemológicos de la arquitectura, la sensibilización frente a sus procesos perceptivos y la vivencia de las experiencias estéticas son indispensables para la formación integral. Los programas con alto grado de artisticidad tienen al acto creativo como método de integración de los diferentes saberes que los conforman; el cual se plantea como proceso de síntesis, enriquecido por el arte y la estética. En la actualidad, las artes visuales, el diseño y la arquitectura han experimentado una nueva experiencia creativa, nuevos métodos, materiales, organizaciones, sentidos y, en general, nuevas significaciones

que transforman el concepto de belleza y las maneras de organizar la forma.

Por esto son importantes las nuevas concepciones del arte y sus conexiones con la vida, con los nuevos modos de vida, con la cotidianidad, con la comunidad, con los nuevos *ethos*: la política, la moral y la belleza. Porque, de esta manera, toda la construcción de la realidad se concreta desde tener en cuenta la historia, seleccionar con sensibilidad qué del pasado merece actualizarse, interpretarse y modelarse, según Gilles Deleuze, “para un pueblo que aún no existe” (1987), que el artista contribuye a vislumbrar.

Los procedimientos del arte son siempre indispensables para la creación de los puntos de inflexión necesarios para la producción de cualquier tipo de conocimiento. El montaje, el ensamblaje, el *collage* son algunos ejemplos de procedimientos de creación propuestos por las vanguardias artísticas de principios de siglo veinte; de crear a partir de la historia, a través de una heurística que plantea formas conscientes de la inspiración y del desarrollo de lo nuevo.

Esta heurística moderna buscó transformar las formas de operar de lo creativo, concebido desde la inspiración casual y la extrema subjetividad del gusto, por maneras más objetivas, a través de reconsiderar las definiciones del ser humano como ser integral e intentando integrar todas sus dimensiones como las del *homo luden*, el *homo techné* y el *homo socius*.

## DE LAS ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS PARA LA CREACIÓN ESTÉTICA

La propuesta de la enseñanza se propone desde la estética como una investigación del habitar, en la que las dimensiones expresiva, afectiva, emotiva y, especialmente, artística se articulan como procedimiento para profundizar sobre lo real que permita, a su vez, la plena consciencia sobre la concepción y la concreción de realidades, entendidas como modos de ver, como interpretaciones propias y experiencias que se manifiestan en hechos contruidos, hechos estéticos, hechos arquitectónicos y hechos vitales.

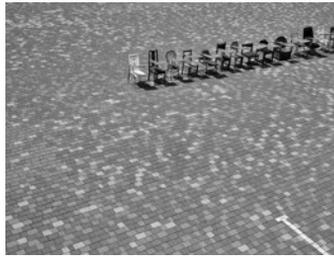
Estas interpretaciones parten de la percepción como comprensión de la respuesta sensorial del cuerpo humano, así como de sus emociones, afectos y desafectos, con los cuales un individuo, además de expresar su individualidad, se inserta en un grupo con el cual se identifica, para que, de esta manera, el grupo construya un territorio.

El habitar se constituye, para la estética contemporánea, en el principal concepto, recurso y experiencia del ser humano para configurar su integridad como ser cognoscente, intelectual, afectivo, emocional y espiritual.

El habitar como lugar, como pliegue, es el espacio en potencia que se despliega cuando el sujeto resuelve sus necesidades, sus intereses espaciales y corporales, sus emocionalidades y significaciones, que le permiten configurarse como parte del mundo, en relación afectiva con un paraje, espacio de y para sí, como creación poética.

Las estrategias didácticas para la enseñanza de la arquitectura parten de la definición del grado de artísticidad de esta disciplina, en el sentido de resolver si la

*Arte, arquitectura e historia de vida.*



Colectivo Al Borde, *Cartas de mujeres,*  
*un lugar para escribir,* 2011.

arquitectura es concebida como arte puro o como técnica. Como puede evidenciarse, es la paradoja de la pregunta que se viene haciendo desde el siglo diecinueve, cuando la arquitectura se consolidó como disciplina.

Para ello, se pueden retomar dos textos de Adolf Loos, de sus *Escritos I y II* de finales del siglo diecinueve y principios del veinte. En el texto *Arquitectura*, de 1910, Loos propone que la arquitectura no puede ser arte, pues se basa, a diferencia del arte, en un valor de utilidad como es el de dar cobijo y protección, es decir, una necesidad básica que aleja a la arquitectura de la utilidad ulterior y espiritual del arte.

Sin embargo, en un texto anterior, *El principio del revestimiento*, escrito en 1898, diferencia al arquitecto técnico del artista; de este último exige la capacidad de elegir entre los materiales, pero especialmente de prever el espacio deseado, antes que los límites que lo conformarán, lo que puede mostrarse cuando plantea: “Pero el artista, *el arquitecto*, siente primero el efecto que quiere alcanzar y ve después, con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear” (1898, p.2).

Loos exige así una sensibilidad particular para proceder a construir como arte, para resolver las necesidades habitacionales del ser humano y, de esta manera, trascender la ocupación y la expectación del espacio para que el individuo configure habitación y, así, se consolide como habitante del mundo.

Lo que supone, entonces, que *configurar lugar* es, ante todo, un acto artístico, como creación que visiona los espacios posibles, en el cual el individuo proyecta sus propios sentidos encarnados en un cuerpo atravesado por muchos otros cuerpos y en relación de alteridad; pero también de agregación, de reproducción y de

individuación. Espacio de identificación de deseos, efectos esperados y concreción de un sitio que se torna morada, espacio arquitectónico.

## EL ARTE EN LOS COLECTIVOS DE ARQUITECTURA EN LATINOAMÉRICA

Los colectivos de arquitectura, que se vienen conformando en la última década, son una muestra de la concepción de la arquitectura expandida en múltiples dimensiones, como la profesional, la procedimental, y de una relación más estrecha con otras disciplinas y especialmente con el arte. Su conformación, dada por la interdisciplinariedad, muestra los distintos intereses a que responden y cómo la arquitectura se convierte, así, en el medio concreto de resolver necesidades espaciales habitacionales, pero, también, que estas resoluciones abarcan más campos de sentidos, en los que el arte se constituye en el procedimiento guía que integra y, especialmente, señala una nueva ruta de creación que, aunque constituida en los gremios artísticos del renacimiento, hoy muestran nuevas señales que confrontan la educación artística, la arquitectónica y del diseño y, como ya se ha mostrado, la educación en general.

En otro sentido, el trabajo interdisciplinario también se dirige a ampliar el campo de la arquitectura a una gran población que no se sirve de la figura del arquitecto y que mucho menos posee relación con el arte debido a que ambas prácticas se han instaurado como experiencias de élites que pueden consumir el producto arquitectónico y artístico. Es, quizás, este el sentido de la fuerza de estos colectivos en regiones con grandes diferencias socioeconómicas, como es el caso de Latinoamérica.

Es por esto que, como estrategia de la enseñanza de la arquitectura, el docente es una figura representativa ya que se requiere, no la formación de hacedores de obras de arte, ni una arquitectura formalizada desde la espectacularidad, sino del desarrollo de la sensibilidad y utilizar el arte como procedimiento para la conciencia de la forma y de su organización.

# EL COMPONENTE DE ARTE Y ESTÉTICA

---

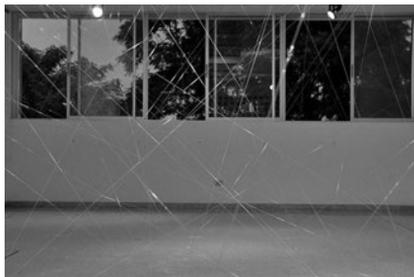
## PREÁMBULO

LOS PRIMEROS CURSOS QUE SE PLANTEARON COMO EXPERIENCIAS AISLADAS EN EL PROGRAMA DE ARQUITECTURA FUERON LOS CURSOS ELECTIVOS COMO: VANGUARDIAS DEL SIGLO XX, DEL AÑO 1991; EL ARTE MODERNO, DE 1999; ARTE DEL SIGLO XX, DE 2003; LÍMITES ENTRE LA ARQUITECTURA Y LA ESCULTURA, DE 1998, Y EL CURSO ARTE EXPRESS, DE 2003.

Estos cursos constituyeron los primeros intentos por establecer relaciones concretas entre el arte y la arquitectura, lo cual requería aclarar las concepciones particulares sobre estas dos disciplinas.

El curso electivo Límites entre arquitectura y escultura, creado en el año de 1998, se concibió desde las nuevas definiciones sobre escultura, expuestas en el trabajo de Rosalind Krauss, *La escultura como campo expandido*, de 1979, en el cual la crítica e historiadora del arte construye nuevos conceptos de espacialidad, monumentalidad y límites entre las artes. El curso Arte express se concibió como estrategia didáctica para la enseñanza de la historia del arte en una nueva perspectiva basada en la reinención, reinterpretación y la resignificación de obras representativas de la historia del arte, especialmente aquellas que ofrecían la comprensión sobre los procedimientos artísticos y analogías con la creación arquitectónica.

*Curso Arte express – Armando Buchard*



Trabajo de un estudiante del curso *Arte express* (2004) a partir de la obra de Juan Navarro Baldeweg, y del interés del arquitecto y artista español por la conexión energética entre los cuerpos animados e inanimados. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

*Curso Arte express –  
Armando Buchard*



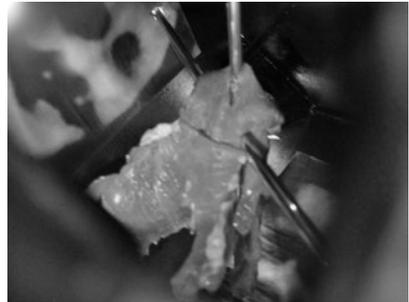
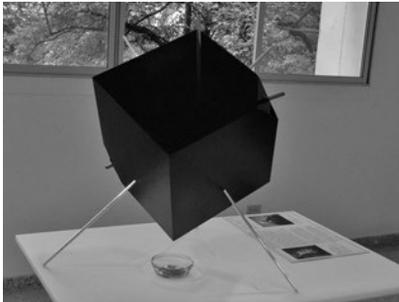
Ejercicio del curso electivo *Arte express*, en el cual se aborda el concepto de la representación, apoyado en la obra maestra de Diego Velázquez, *Las meninas*. A partir del detallado análisis del primer capítulo de *Las palabras y las cosas*, de Michel Foucault, del cual se extrajeron cuatro conceptos fundamentales con los cuales se puede producir una interpretación contemporánea de la pintura de Velázquez: espectador como sujeto y objeto, representación, realidad e invisibilidad.

Fotografías de 2004. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

*Curso Arte express – Armando Buchard*



*Curso Arte express – Armando Buchard*



Ejercicio basado en la obra *El buey desollado* de Rembrandt. 2002.  
Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

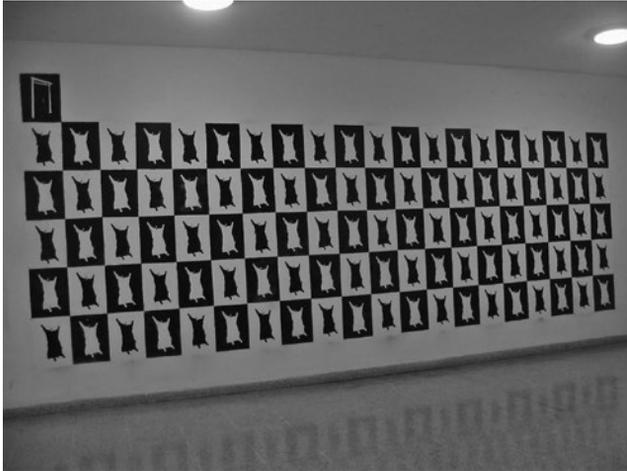
*Curso Arte express – Armando Buchard*



Ejercicio realizado a partir de la seriación como concepto del arte minimalista y del coleccionismo como procedimiento del nuevo realismo de los años sesenta.

Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura, 2002.

*Curso Arte express – Armando Buchard*



Ejercicio basado en la obra *El Buey desollado* de Rembrandt y trabajada a partir del concepto de serie y del rito griego de la Hecatombe, sacrificio de cien bueyes. Arte express2007. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

*Curso Límites entre escultura y arquitectura – Elías Heim*



Ejercicios del curso electivo *Límites entre arquitectura y escultura*, contruidos a partir de la intervención de lo natural como espacios que pueden responder a arquitecturas o a espacios naturales. Un camino para hormigas, o un nido de pájaros, pueden convertirse en esculturas que evidencian el uso del espacio en el mundo animal.

Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura. 2004.

*Curso Límites entre escultura y arquitectura – Elias Heim*

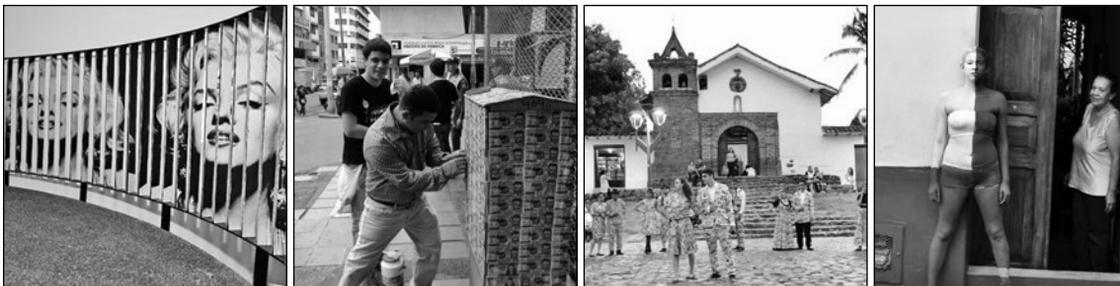


Ejercicio del curso *Límites entre arquitectura y escultura*, en la sala de exposiciones de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño, abordado desde la decoración como comportamiento, la cual puede verse como escultura, como solidificación de lo efímero. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura, 2004.



## UN ESPACIO PARA DESARROLLAR LA ARQUITECTURA EN RELACIÓN CON EL ARTE

A partir del año de 2004, comenzó a desarrollarse en el programa de Arquitectura un componente de formación basado en las relaciones estrechas entre el arte, la arquitectura y el diseño. Posteriormente, en el 2006, se instituyó en el programa de Diseño de Vestuario de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño. Para lo cual se consolidaron tres cursos de arte y estética, como se denomina el componente, orientados hacia la sensibilización, el desarrollo de la imaginación y la reflexión sobre los procedimientos del arte compartidos por la arquitectura y el diseño. También se crearon electivas que profundizan sobre temas del arte y de la estética.



Los cursos hacen parte del ciclo de fundamentación de la carrera, conformado por los primeros cuatro semestres, y tienen como objetivo desarrollar el conocimiento fundamental y preparativo, a través de ejercitar los instrumentos, elementos conceptuales y herramientas básicas previos para el ciclo profesional. Dentro del ciclo, el componente de Arte y Estética presenta los dos primeros cursos como talleres de sensibilización a través de la historia del arte, en la introducción del estudiante hacia la dimensión estética. El curso Arte y contexto se propone como un espacio de formación en el cual el estudiante pone en acción las herramientas de los dos cursos anteriores a partir de prácticas artísticas en el espacio público como lugar que reúne lo político, lo estético y lo social.

## *Arte y estética I: el taller del cuerpo*

Este taller, como primer curso del componente, explora el cuerpo como primera categoría para la creación. El cuerpo como productor de necesidades físicas, emocionales y mentales, que implican su resolución desde las variantes que el mismo cuerpo exige. Exigencias de tipo individual y colectivo que parten de las expresividades de la individualidad, pero, también, de la necesidad de inserción en un grupo que le acepte y acoja.

La dimensión antropométrica se constituye, por lo tanto, y junto con la de supervivencia, en las primeras necesidades que el cuerpo manifiesta para ser comprendidas y resueltas en el mundo material, ya que el cuerpo es ante todo productor de espacio. Sin embargo, al ser el cuerpo manifestación multidimensional, supone, por lo tanto, que la resolución de sus necesidades implica no sólo una respuesta material, sino de dispositivos que asuman la integridad de las otras dimensiones corporales.

El espacio y el tiempo, como las otras dos categorías de la realidad construida desde los cuerpos, son estudiadas en el taller del cuerpo como experiencia y construcción de sentidos, a través de desarrollar en el estudiante su sentir, su sensibilidad y sus maneras de establecer relaciones de alteridad, consigo mismo y con lo externo, sin perder de vista las movilizaciones internas que le suceden en cuanto sujeto que siente, simboliza y ocupa un espacio.

*Taller del cuerpo*



George Segal, *The Curtain*, 1974, varios materiales: yeso, vidrio y madera pintada, (214.6 x 99.7 x 90.2 cm.). Smithsonian American Art Museum.

La historia del arte y la arquitectura está repleta de experiencias que evidencian las tramas que se establecen en el sujeto mediante el ocupar, el experimentar y el habitar como relación simbólica con el espacio.

El cuerpo en el espacio, y mediante la experiencia del tiempo, construye un sinnúmero de relaciones que están mediadas por la cultura como maneras colectivas de simbolizar la existencia. Es por esto que el arte y la arquitectura pueden verse como mediadores que amplían la experiencia del mundo a través del cuerpo, y este, a su vez, se despliega en infinitas formas de ocupar, de vivir el espacio desde resolver sus propias necesidades corporales, la antropometría y la ergonomía como formas confortables del ocupar.

Pero, además de un cuerpo sensible que ocupa, también de un cuerpo que sabe que afecta y se ve afectado por lo que ocupa; que es sensible a las relaciones que establece con la otredad, como posible habitante y, con ello, establecer otras formas más abstractas de estar en el espacio. Como cuerpo proyectado desde los deseos y, desde luego, también desde sus afinidades y confrontaciones con el sitio ocupado en la potenciación del vacío ocupado en espacio y en habitación.

### *Ejercicios del Taller del cuerpo*

El ejercicio se basa en la sensibilización del estudiante frente a las relaciones que el cuerpo establece con el espacio y el tiempo. El cuerpo como productor de espacio y tiempo, lo cual se evidencia mediante las maneras como produce límites de seguridad espacial, resguardo y



cobijo, es decir, cómo ocupa el cuerpo. El ejercicio busca evidenciar, también, cómo el cuerpo produce espacio a través de los hábitos, de las relaciones que produce con los otros, generando grados de privacidad y socialidad, es decir, el cuerpo como moral, como práctica. Por último, el cuerpo como productor de representaciones, expresiones y conceptos que, como símbolos, establece con el exterior; el cuerpo como productor de lugar.

Para este ejercicio general, deben realizarse una serie de eventos preparatorios para abordar los temas antes mencionados. Para esto se realizan los siguientes ejercicios:

1. Habitación ideal del profesor
2. Lugares y espacios
3. El cuerpo y la ciudad
4. Teoría del huevo
5. El triángulo: pensar-construir-habitar
6. Ciudades invisibles
7. Lectura *Carne y piedra* de Richard Sennet.

### *Proyecto final del curso Taller del cuerpo*

*Picnic en la biblioteca de la Universidad de San Buenaventura Cali*

La actividad consistió en un picnic y una sala para jugar Xbox. Se tomaron varios espacios de la Universidad, en este caso, el hall de acceso a la biblioteca. Lo cual permitía observar, por medio del contraste, las

maneras como los cuerpos disciplinados eran cuestionados a partir de formas del cuerpo, del espacio y el tiempo, opuestas y contrastantes con la actividad de una biblioteca. A cada persona que quería participar se le entregaba un separador de libros con el título de la actividad, denominada: Se construye en la medida que se habita.



Ejercicio del curso *Taller del cuerpo*. 2013. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

## *Arte y estética II: El taller del lenguaje*

El taller del lenguaje, desarrollado como segundo curso del componente de Arte y Estética, enfrenta al estudiante de manera sensible y mediante el estudio de la historia del arte al conocimiento del lenguaje poético propio de las artes y de la creación, en general, para que, de esta manera, reconozca las relaciones de similitud y diferencia con el lenguaje prosaico basado en la concepción lineal y automática del tiempo propio de la cotidianidad.

Frente a la proliferación de medios, materiales y significados en la producción de imágenes, el lenguaje juega un papel preponderante porque, además de su utilidad para comunicar ideas lógicas, otras formas de lenguaje se hacen imprescindibles para la experiencia que no puede comunicarse, sino que solo es entendible como expresión. Es por esto que la arquitectura y el diseño, aunque no se consideren arte en el puro sentido de su significado, dado el valor de utilidad que motiva la creación de estas dos disciplinas, sus procedimientos, atravesados por la imaginación creativa, la creación y la actualización abstracta de la memoria, así como por la formalización del espacio y las vivencias, hacen indispensables el conocimiento y procedimientos del arte y, dentro de su experiencia, del lenguaje poético.

Los procedimientos del arte moderno, como el ensamblaje, el *collage*, el montaje, la abstracción, la analogía, la alegoría y un sin fin de figuras, hacen de estas maneras de aproximarse a la realidad y de re-crearla la competencia más importante a la hora de la creación. La competencia de relación, como capacidad sensible de saber dónde encontrar en el pa-

*Taller del cuerpo*



Josep Kosuth, *One and three chairs*, 1965. Moma.

sado como potencialidad de lo nuevo; lo cual pone de manifiesto la relación estrecha entre la sensibilidad histórica y la sensibilidad creadora.

### *Un taller de lenguaje para diseñadores*

El curso, a lo largo de sus trece años, ha sido dictado por el artista plástico de gran trayectoria Elías Heim, quien ha sabido componer con los elementos conceptuales del curso, un taller de creatividad basado en el lenguaje.

El curso quiere lograr y dar herramientas artísticas a los estudiantes para expresar sus propias ideas de reflexión sobre inquietudes que encuentren en la sociedad, y llegar a transmitir sus ideas a la comunidad por medio de la relación entre la forma y el significado.

La metodología se lleva a cabo por medio del estudio bibliográfico de obras de arte, películas, artículos periodísticos, etc. en los cuales los estudiantes problematizan sobre temas que consideran pertinentes e identifican temas para poner en discusión en el curso. Además, conceptualizan y reflexionan sobre la exhibición y materialización de obras de arte, con lo cual van construyendo un problema de interés sobre el que trabajarán durante todo el semestre.

### *Ejercicios del taller del lenguaje*

Los ejercicios tienen como marco conceptual el tema de la migración de la forma, cómo varía de acuerdo a la transformación, intervención o resignificación de los objetos. Algunos ejemplos muestran estas migraciones formales:

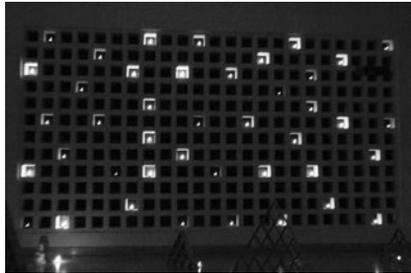
*Taller del lenguaje – Elias Heim*



Ejercicio del curso *Taller del lenguaje* en el cual, el estudiante refleja cómo cambia la temperatura del cuerpo según las emociones que se tienen en el momento, y en cuáles partes del cuerpo se concentra el calor. 2013. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

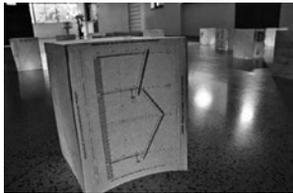


*Taller del lenguaje – Elias Heim*



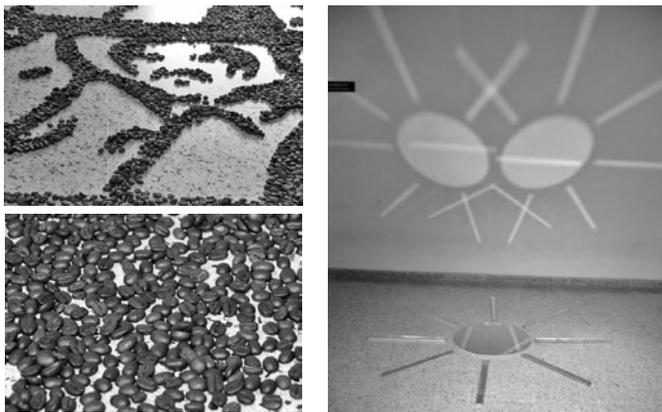
Ejercicios del curso *Taller del lenguaje*. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

*Taller del lenguaje – Elias Heim*



Ejercicios del curso *Taller del lenguaje*.  
Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

*Taller del lenguaje – Elías Heim*



Ejercicios que muestran la migración de la forma mediante el procedimiento de intervención del espacio de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

*Taller del lenguaje – Elias Heim*



Ejercicio basado en la transformación poética de la imagen de un objeto, en este caso, un objeto de consumo, por uno enriquecido de significados.

Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

### *Arte y estética III: Arte y contexto*

El curso valida el conocimiento estético y artístico para el estudio de la realidad mediante la comprensión de cómo se vive el contexto. El cual, para la arquitectura y el arte, lo constituye la ciudad, como espacio colectivo organizado a partir de las distintas estructuras que la conforman. Formas de vida, relaciones sociales, simbolizaciones particulares, vivencia colectiva y configuración política y estética. En este sentido el curso Arte y contexto, como parte de la franja de Arte y Estética, se propone desarrollar competencias que permitan al estudiante la reflexión-acción desde la creación artística como experiencia significativa para la construcción social.

Los estudiantes del curso Arte y contexto realizan una reflexión grupal con la cual acometen una obra de arte urbano colectivo, mediante la cual reconocen las relaciones que se tejen entre el arte y el entramado cultural, social, político y económico de la ciudad.

A partir de la segunda mitad del siglo veinte, el arte en el espacio público transforma las maneras del habitante de la ciudad. Antes del arte público se daba arte conmemorativo o arte que, con sus pedestales, contribuía a mantener las ideologías y simbolizaciones que el poder político y el religioso dominaban.

Las temáticas se plantean a partir de la investigación de la ciudad, y a la hora de realizar las propuestas es importante el contacto sensible entre los estudiantes y los habitantes.

Entre los tópicos más importantes abordados encontramos: los análisis de las formas de habitar el espacio público, la responsabilidad social del arquitecto, la convivencia ciudadana y la movilidad urbana. A continuación se presentan algunos ejemplos de intervenciones estéticas en la ciudad:

*Ejercicios del curso Arte y contexto*  
*Una pedagogía estética para el ciudadano*

*Taller de Arte y contexto – Adriana Mendoza*



Ejercicio *Observá vé*. 2005. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.



Ejercicio *Empezando por casa*, una reflexión estética sobre el manejo de los desechos.  
Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

*Taller de Arte y contexto – Adriana Mendoza*

**EL ESPACIO  
DE TODOS  
SE PONE EN  
PÚBLICO**



Ejercicio sobre el deterioro del mobiliario urbano.  
Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.



Semestralmente se realizan dos ejercicios de arte en el espacio público, que han originado registros en prensa local y nacional dado el nivel de reconocimiento que ya presenta esta actividad. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.



*Taller de Arte y contexto –  
Adriana Mendoza*

*Últimos días en Cali; vendidos al Museo de Nueva York.* Ejercicio sobre la escasa identificación ciudadana con el arte público de la ciudad. Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura.

Taller de Arte y contexto – Adriana Mendoza



Ejercicio sobre las formas de habitar históricas a partir del vestido en el espacio público.  
Fuente: propia, archivo del programa de arquitectura



*Taller de Arte y contexto – Adriana Mendoza*

Ejercicio sobre la relación estrecha entre el habitante y el estilo arquitectónico, 2017.

Fuente propia. Archivo del Programa de Arquitectura.



*Taller de Arte y contexto – Adriana Mendoza*



Ejercicio sobre la expresión colectiva como colcha de retazos, 2017.  
Fuente propia. Archivo del Programa de Arquitectura.

*Taller de Arte y contexto – Adriana Mendoza*



Ejercicio sobre la oscuridad como factor de inseguridad en el espacio público, 2014.  
Fuente propia. Archivo del Programa de Arquitectura

# CONCLUSIONES

---

DESPUÉS DE LA REFLEXIÓN REALIZADA DURANTE LOS PASADOS QUINCE AÑOS EN LA FACULTAD DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO, EN DISTINTOS CORTES EVALUATIVOS, SE PUEDEN FORMULAR LAS SIGUIENTES CONCLUSIONES SOBRE LOS APORTES DEL COMPONENTE DE ARTE Y ESTÉTICA EN LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA, DESDE VARIADOS ASPECTOS:

## ASPECTOS SOBRE ARTE Y ARQUITECTURA

El tema fundamental que cruza estas dos disciplinas es el concepto de habitar, reconocido por los trabajos de la estética contemporánea como el tema que dirige la reflexión contemporánea sobre la vivencia del mundo desde la experiencia estética entendida como goce. Y es precisamente este concepto porque enlaza de manera fundamental las tres dimensiones humanas reconocidas por la paleontología, la historia y la biología: la técnica, el lenguaje y la estética. Lo que distingue, también, formas de conocimiento planteadas desde lo sensible, la eficacia y la eficiencia y la lingüística. Percepción, utilidad y comunicación plantean para la educación una confrontación sobre los modelos de enseñanza y, por lo tanto, de las estrategias pedagógicas para su desarrollo.

Adolf Loos, en dos de sus escritos, establece relaciones con el arte que parecen contradictorias y, sin embargo, hoy en día, permiten el aclaramiento de esta relación. Esto plantea la diferencia entre dos formas de creación como son, por un lado, el arte como producción basada en la inutilidad, al contrario de la arquitectura, creación basada en la ocupación confortable. Y, por otro, una segunda forma, la creación artística en términos de procedimientos que pueden utilizarse en cualquier acto creativo y de cualquier epistemología; en especial porque propone la

creación desde el desarrollo del conocimiento intuitivo en toda su dimensión y que, junto con el conocimiento de tipo lógico, permiten una mayor creatividad.

Arte y artista se separan en la idea de la obra artística y el procedimiento del arte, lo cual permite reconocer un tipo de relación imbricada entre ambos. Además, podemos ver otra relación estrecha entre arte y arquitectura como son las conexiones implícitas que se realizan en ambas disciplinas entre las distintas sensibilidades y que desembocan en procedimientos de creación similares. El proceso de actualización histórica y de divergencia de las posibles visiones para el arte y soluciones para la arquitectura proveen a ambas experiencias de la necesidad de construcción de relaciones de tipo lógicas, y especialmente analógicas, que influyen en el bagaje de conocimiento de las dos disciplinas.

Todo esto sumado a que una parte de la arquitectura, además de cumplir la función arquitectónica, puede cumplir igualmente la función arte, en términos de trascender la utilidad (cobijo, protección); si se desea para cumplir la función arte, en condición de desarrollar la capacidad de emocionar, asombrar, significar y simbolizar, permite que el ocupante desarrolle otros tipos de relaciones de tipo cognitivas, intelectivas o simplemente sensitivas. Como lo expresa Aldo Rossi:



*A veces me pregunto cómo puede ser que nunca se haya analizado la arquitectura por ese su valor más profundo; de cosa humana que forma la realidad y conforma la materia según una concepción estética* (Rossi, 1992, p. 73).

## ASPECTOS SOBRE LA ENSEÑANZA DE LA ARQUITECTURA

Si bien hace un tiempo, la estética y el arte se han reconocido como conocimiento, hoy en día, es más importante aún su reconocimiento como agentes de investigación, de problematización creativa y, más todavía, de estrategia común a la educación en general; en la que el arte puede aportar, desde sus procedimientos, en el uso del pensar divergente como complemento de las lógicas tradicionales para el mejoramiento de la sociedad. De esta manera, el componente de Arte y estética, si bien realiza una labor propia para la arquitectura por sus estrechos vínculos inmemorables, es también una labor que hoy día es imprescindible en cualquier ámbito de la educación mundial.

# BIBLIOGRAFÍA

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. México: Editorial Ítaca.
- Bollnow, F. (1969). *Hombre y espacio*. Barcelona: Editorial Labor.
- Calmels, D. (2014). *Espacio habitado. En la vida cotidiana y la práctica profesional*. Rosario: Ed. Novedades educativas.
- Han, B.-C. (2015), *El aroma del tiempo: un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Barcelona: Editorial Herder.
- Compte-Sponville, A. (2010). *Sobre el cuerpo: apuntes para una filosofía de la fragilidad*. Barcelona: Paidós
- Compte-Sponville, A. (2001). *¿Qué es el tiempo?: reflexiones sobre el presente, el pasado y el futuro*. Barcelona: Andrés Bello.
- Deleuze, G. (1987). *¿Qué es el acto de creación?* [Transcripción de la filmación de la conferencia dada en marzo de 1987, incluida en el libro Deleuze, G. (2003) *Deux régime de fous*. Edición preparada por David Lapoujade. Paris: Editions Minuit, Paris].

- Grahan, Dan. (2009). *El arte en relación con la arquitectura, la arquitectura en relación con el arte*. Buenos Aires: Gustavo Gilli.
- Giedion, S. (1971). *Espacio, tiempo y arquitectura. El futuro de una nueva tradición*. Madrid: Editorial Dossat.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. [Traducción de Felipe Carrera]. Caracas: Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela,.
- Heidegger, M. (1994). Construir, habitar, pensar. En: *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Hereu, P., Montaner, J. M. y Oliveras, J. (1994). *Textos de arquitectura de la modernidad*. Madrid: Editorial Nerea.
- Krauss, R. Artículo. *October* Nº 8 (1979), Cambridge, MA: MIT Press.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.
- Loos, Adolf. (2004). *Escritos I y II*. Madrid: El Croquis Editorial.
- Marchán Fiz, S. (1982). *La estética en la cultura moderna. De la ilustración a la crisis del estructuralismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Navarro Baldeweg, J. (2001). *La habitación vacante*. Valencia, España: Editorial Pre-textos.
- Navarro Baldeweg, J. (2007). *Una caja de resonancia*. Valencia, España: Editorial Pre-textos.
- Nietzsche, F. (1998). *Consideraciones intempestivas*. Buenos Aires: Ed. Alción.
- Pardo, J. L. (1992). *Las formas de la exterioridad*. Valencia, España: Editorial Pre-textos.

- Pardo, J. L. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal..
- Parra, J. D. (2015). ¿Qué es un estetograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del espacio. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia de Arte*. 3, julio –diciembre, 98-120.
- Quetglas, J. (1994). La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la obra de Rafael Moneo. *El Croquis*, 64, 27-45.
- Richir, M. (2013). Cuerpo, espacio y arquitectura. [Trad. Susana Velasco]. *Eikasia, revista de filosofía.org*. Recuperado de: <http://www.revistadefilosofia.org/47-44.pdf>
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Worringer, W. (2008). *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura económica.

## WEBGRAFÍA

- Smithson, Robinson. (2014). Nóstos, Viaje (II). España. Nóstos. Recuperado de: <http://valleadrian.blogspot.com/2015/03/viaje-ii.html>
- Corners of the 20th Century. (2012). Escuela de la Bauhaus (1919-1933). Alemania. Corners of the 20th Century. Recuperado de: <http://cornersofthe20thcentury.blogspot.com/2012/11/escuela-de-la-bauhaus-1919-1933.html>

- Pernudo, Daniel. (2013). La amistad entre Dan Flavin & Donald Judd. Valencia. España. Dxi magazine. Recuperado de: <http://www.dximazine.com/2013/10/03/la-amistad-entre-dan-flavin-donald-judd/>
- Gagnon, Rachel. (2008). Installing Art. New York. E.U. The Art 21 Magazine. Recuperado de: <https://magazine.art21.org/2008/10/08/installing-art/#.XYol-mShKiUk>
- Navarro, Mariano. (2004). Desde el silencio de la pintura. Madrid, España. El cultural. Recuperado de: <https://elcultural.com/Desde-el-silencio-de-la-pintura>
- Murphy, Angela. (2015). The people´s princess: Grayson Perry and English cultural identity. Inglaterra. Semantic Sholar. Recuperado de: <https://www.semanticscholar.org/paper/The-people's-princess-%3A-Grayson-Perry-and-English-Murphy/9260cd2a9a8c61490e0b5028e46c989ee0f9b61c>
- Ladic, Silvia (2008). Les étonnants outils et machines des artistes. Francia. Resonance. Recuperado de: <http://reso-nance.org/public/atelier-drawbot/images/1.robotique/4.art/Les%20%C3%A9tonnants%20outils%20et%20machines%20des%20artistes.pdf>
- Ruiz, Adriana. (2015). O contexto histórico das rupturas cénicas. Portugal. Arte Sempre. Recuperado de: <http://adriartessempre.blogspot.com/2015/07/teatro-8-ano.html>
- Feuss, Axel. (2012). World art positions: Sound Art II. Alemania. World art positions. Recuperado de: <http://artpositions.blogspot.com/2012/02/sound-art-ii.html>
- Beurskens, Hubb. (2016). Het Moment. Alemania. Het Moment Magazine. Recuperado de: <https://www.baskiloji.com/kanvas-tablo/99869/portrait-of-sidney-janis-with-mondrian-painting-1967?kendiTasarla=true#>

- Driessen, Dennis. (2019). Card players in a sunlit room. Holanda. Codart. Recuperado de: [https://www.codart.nl/our-events/focus-delft/program/attachment/card\\_players\\_in\\_a\\_sunlit\\_room\\_by\\_pieter\\_de\\_hooch/](https://www.codart.nl/our-events/focus-delft/program/attachment/card_players_in_a_sunlit_room_by_pieter_de_hooch/)
- Merzbau, Hanover. (2015). Merz Barn. Alemania. Merz Barn. Recuperado de: <https://merzbarnlangdale.wordpress.com/the-merzbarn/merz-barn-in-context/hanover-merzbau-1933-3000px/>
- Abramovic, Marina. (2002). MoMA. New York, E.U. The Museum of Modern Art. Recuperado de: <https://www.moma.org/audio/playlist/243/3129>
- Jurado, Pablo. (2013). KARTENN, tecnologías para la gestión ambiental y territorial. España. KARTENN, tecnologías para la gestión ambiental y territorial. Recuperado de: <https://www.kartenn.es/timelapse-de-google/>
- Fernández, Marga. (2014). El cuadro del día. España. El cuadro del día. Recuperado de: <https://www.elcuadrodeldia.com/post/104745615510/georges-braque-viol%C3%ADn-y-jarra-1909-1910-%C3%B3leo>
- Fernández, Marga. (2014). El cuadro del día. España. El cuadro del día. Recuperado de: <https://www.elcuadrodeldia.com/post/90290916503/giacomo-balla-dinamismo-de-un-perro-con-co-rea>
- Saunders, James. (2012). James Saunders. Inglaterra. James Saunders. Recuperado de: <http://www.james-saunders.com/2015/05/08/2-janet-cardiff-george-bures-miller-alter-bahnhof-video-walk/>

- Yávar, Javiera. (2015). Intervención en el espacio público: Cartas de Mujeres, un lugar para escribir / Al Borde. Colombia. ArchDaily Colombia. Recuperado de: <https://www.archdaily.co/co/765785/arte-y-arquitectura-cartas-de-mujeres>
- Segal, George. (1974). The Curtain. Washington D.C, E.U. Smithsonian American Art Museum. Recuperado de: <https://americanart.si.edu/artwork/curtain-22110>
- Kosuth, Joseph. (1965). One and Three Chairs. New York, E.U. The Museum of Modern Art. Recuperado de: <https://www.moma.org/collection/works/81435>



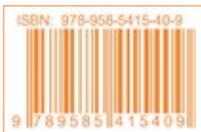






El presente documento se basa en la reflexión sobre las conexiones entre la estética, el arte y la creación en el proceso de enseñanza-aprendizaje de la arquitectura y el diseño.

Recoge la experiencia de trece años del componente de Arte y Estética de la Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño de la Universidad de San Buenaventura Cali; creado como componente de conocimiento que pretende complementar el modelo tradicional de la enseñanza de la arquitectura, y basado en la construcción de habilidades y competencias cognitivas de tipo lógico analítico, influenciado en gran medida por el pensamiento convergente, característico de las ciencias sociales, de las ciencias exactas, y cimentado en una pedagogía de la comprobación, del ensayo-error y del resultado manifiesto en un objeto.



UNIVERSIDAD DE  
SAN BUENAVENTURA  
CALI

**EB**  
**EDITORIAL**  
**BONAVENTURIANA**



[editorialbonaventuriana](https://www.facebook.com/editorialbonaventuriana)



[@EdiBonaventuri](https://twitter.com/EdiBonaventuri)



[EditorialBonaventuriana](https://www.youtube.com/channel/UC...)



[editorial-bonaventuriana](https://www.linkedin.com/company/editorial-bonaventuriana)

[www.editorialbonaventuriana.usb.edu.co](http://www.editorialbonaventuriana.usb.edu.co)

VIGILADA MINEDUCACIÓN