



LA RECUPERACIÓN DE LA NOCIÓN DE BELLEZA EN EL CAMPO DE LA ARQUITECTURA Y EL DISEÑO

CRAVINO, Ana María; POKROPEK, Jorge Eduardo

cravino.ana@gmail.com, jorgepokropek@gmail.com

MAHCADU-Instituto de Arte Americano e Investigaciones Históricas/
Doctorado –Instituto de Espacialidad Humana, FADU-UBA

Resumen

En la disertación que Luis Barragán brindara al obtener el premio Pritzker en 1980 denuncia que el término belleza había desaparecido de las publicaciones dedicadas a la arquitectura. No obstante, él mismo reconoce que el premio le fue otorgado por entender a su producción “como un acto sublime de la imaginación poética”. Desde ese entonces, la noción de belleza ha venido recuperando espacios en el arte y en la arquitectura. Es así como se suceden en el campo de la estética textos de Gadamer, Eco, Ricoeur, Danto, Oliveras que harán impacto en los debates contemporáneos en la disciplina arquitectónica, influenciando el pensamiento ampliamente difundido, de teóricos y productores como Peter Eisenman, Tadao Ando o Alberto Campo Baeza.

La imagen arquitectónica no es la mera apariencia del objeto, sino el conjunto de significados simbólico-metafóricos cuya interpretación estimula aquella apariencia para renovar y transformar la realidad mediante una intencionalidad poética. Este enfoque proviene originalmente de la Poética de Aristóteles, revisitada por Hans Gadamer, Paul Ricoeur y Josep Muntañola.

Desde el Dadaísmo las imágenes portadoras de sentido fueron alejadas de la categoría de “belleza”, en función de ciertos criterios éticos y políticos. Las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX, políticamente comprometidas, en su crítica a los



valores de la sociedad burguesa rechazaron también los valores estéticos que se asociaban con esa cuestionada sociedad.

El llamado Arte conceptual tiende a prescindir de la belleza como requisito necesario. Entendida como frívola o anestésica, la belleza queda relegada u opacada ante expresionismos provocativos más cercanos a lo feo, siniestro o sublime. Categorías como lo Kitsch y lo Camp aparecen en el escenario como alternativas o simulacros de lo bello.

En la actualidad, por el contrario, diversos autores como Jorge Jauregui y Jordi Borja, empiezan a señalar la necesidad de instituir el derecho humano a la belleza dentro de la reconstrucción de dignidad y justicia social de los sectores más desfavorecidos. Y es por eso, que la arquitectura y los productos diseñados que constituyen el entorno físico y espiritual del ser humano, deben asumir este compromiso. Por otra parte, en su caracterización de la cultura posmoderna, Jameson rescata el papel subversivo de la belleza en una sociedad herida por la mercantilización, donde la imagen es también una mercancía más.

Es por ello, objeto de este trabajo indagar sobre aquellos factores que determinaron en los inicios de la modernidad el abandono de la belleza, para luego reflexionar sobre aquellos otros que han impulsado su recuperación y los modos de instrumentar su producción.

Palabras clave

Imágenes que traducen, Imágenes singulares, Imágenes que interpelan, Imágenes como citas visuales, Imágenes como huellas

Introducción

Desde el punto de vista filosófico la noción de imagen a está ligada a la de representación y alude a aquella entidad intermediaria que se da entre el hombre y las cosas, entre el Sujeto y el Objeto. Hessen (2007, 13) afirma que “El conocimiento puede definirse, por ende, como una determinación del sujeto



por el objeto. Pero lo determinado no es el sujeto pura y simplemente, sino tan sólo la imagen del objeto en él". Esta idea sitúa a la imagen como una representación mental que se constituye en el interior del sujeto que tiene como propósito referirse a un objeto exterior. El supuesto carácter instrumental de las imágenes durante gran parte de la historia de la Filosofía, de Platón a Kant, hizo que se viera a la representación como sombra engañosa de la realidad o como una entidad parasitaria: El fenómeno versus el noúmeno. El empirismo lógico y su teoría verificacionista del significado en la que se sostenía que "El significado de una oración es su método de verificación" (Ayer, 1981,18) apoyaba la tesis del carácter representacionista del lenguaje y del vínculo entre los elementos últimos o experiencias atómicas y la construcción subsiguiente de la imagen del mundo. El posterior abandono de la noción de conocimiento como representación o reflejo de la naturaleza implicó no resignar la idea de representación, sino por el contrario, la determinación de la imagen como una cuestión problemática (Rorty, 2001).

Asimismo, el giro lingüístico que inició el segundo Wittgenstein invirtió los términos de las definiciones anteriores: El lenguaje no reflejaría ya la realidad, sino que la construye. Es en este sentido que Berger y Luckmann afirman que

El lenguaje construye entonces enormes edificios de representación simbólica que parecen dominar la realidad." Desde el existencialismo Heidegger (1996, 83) pareciera acordar cuando sostiene que: "Imagen del mundo, comprendido esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen (2003: 57).

Asimismo, desde la Semiología y la Semiótica, la idea de imagen para Saussure y de representación para Pierce se hizo ineludible, puesto que el signo, para este último es "algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter" (Magariños, 1983, 81) Significación, representación e imagen son conceptos que aparecen intervencidos.

Recurriendo a la mirada desde el arte proporcionada por Arnold Hauser (1969:16), se señala que el proceso de intelectualización y racionalización del arte comienza con

la sustitución de las imágenes y formas concretas por signos y símbolos, abstracciones y abreviaturas, tipos generales y signos convencionales; la suplantación de los fenómenos y experiencias directos por pensamientos e interpretaciones, arreglos y formas, acentuaciones y exageraciones, distorsiones y desnaturalizaciones. La obra de arte ya no es sólo una representación del objeto, sino también una representación conceptual; no es sólo una imagen del recuerdo, sino también una alegoría.

Y en una nueva vuelta de tuerca filosófica, la imagen toma un rol protagónico frente al papel parasitario que tenía en sus inicios, dando cuenta de un "giro



pictórico de la epistemología” en el que las representaciones visuales son entendidas no como mediadores neutrales en la distribución de conocimiento científico, sino más bien como mecanismos determinantes de su generación (Casanueva -Bolaños, 2009).

La imagen no representa entonces un concepto, lo construye.

Por otra parte, recurriendo esta vez a la historia, podemos recordar que en 1607 Federico Zuccaro en su libro *L'idea de'scultori, pittori e architetti* había proporcionado una serie de precisiones respecto a la noción de diseño interno que entiende como

aquel concepto formado en nuestra mente para poder conocer toda clase de cosas y obrar sobre la cosa misma. (...) Primero nos formamos en la mente un concepto sobre cuanto podemos pensar hasta entonces (...). Después, conforme a dicho concepto interior, lo vamos conformando con la pluma, dibujando sobre papel, y luego, con pinceles y colores, lo vamos coloreando sobre la tela o el muro”.¹

Posteriormente, agrega que el diseño “no es materia, ni cuerpo, ni accidente de substancia alguna, sino forma, idea, orden, regla, término y objeto del intelecto”, diferenciando entre las operaciones internas (mentales) y las externas (dibujar, esculpir, modelar, etc.).

Asimismo, también Zuccaro distingue entre tres clases de diseño externo, lo que llamaríamos hoy simplemente “dibujo”: la representación natural de algo producido por la naturaleza, el dibujo artificial “con el que procedemos a formar varias invenciones” y por último, el dibujo fantástico que produce “caprichos, invenciones, fantasías y delirios del hombre” (Tatarkiewicz, 1991, 262).

Asimismo, buscando una síntesis Wunenburger (2005, 17) aúna las dos nociones de imagen, la que surge de la percepción y la que proviene de la ideación, destacando la interrelación entre ambas puesto que “*nuestras imágenes no son solamente fuente de ficciones que nos apartan del mundo, sino que vienen a mezclarse en nuestra sensibilidad, en nuestra percepción para ligarnos al mundo*”.

Observemos que cuando Heidegger (1994) dice que el mundo debe concebirse como imagen, en consonancia con el posterior enfoque de Nelson Goodman (1990) en relación a los “modos de hacer mundos”, alude a una condición “poética” del habitar, del ser como “acontecer” por “estar” en un mundo espacio-temporal que lo determina pero no alcanza a explicarlo, necesitando de la mediación poética capaz de medir lo imedible y decir lo indecible para otorgarle sentido.

¹ <https://archive.org/details/lideadepittorisc00zucc>



Por eso Heidegger (1994) dice que la poesía construye la naturaleza del habitar.

Para poder construir y transformar al mundo, la poesía, traducida o instrumentada por poéticas arquitectónicas, artísticas y de diseño, opera con “imágenes”, es decir, con cosas que son y no son.

Este enfoque habilita a Muntañola Thornberg (1981) en su afirmación de que la arquitectura como poética será pues, lo que sea capaz de convertir al objeto en imagen, para cumplir así con la máxima de Hölderlin: “poéticamente el hombre habita”.

La noción de imagen

La noción de imagen, entonces, se condensa o sintetiza, desde un enfoque semiótico-morfológico contemporáneo, en el sostén significativo del conjunto de significados simbólico-metafóricos que desocultan o revelan el aspecto poético subyacente en la forma, tendiente a renovar transformar o incrementar al mundo mediante su organización retórica. Esta organización retórica formal será el requisito necesario, ineludible, aunque a veces no suficiente, que permita poetizar al mundo, transformado en un conjunto de imágenes que percibidas adecuadamente por un “sujeto estético” o “fruidor” desencadenen en él una profunda experiencia estética que incremente su “saber-ser” mediante el placer originado en el proceso de interpretación crítica que esas imágenes significantes exigen a su intelecto y capacidades emotivas. A su “duración” como ser. Condensando y sintetizando la sucesión de argumentos desde Platón a Gadamer, diremos, siguiendo al filósofo de Magdeburgo, desde su relectura de Kant, que ese placer psicofísico obtenido por la interpretación crítica del conjunto de imágenes expresadas por la organización retórica de una forma poéticamente intencionada es lo que nuestra tradición oral define como “belleza artística”. Una “belleza” presente como cualidad en algunos “artefectos” ¿Cuáles artefactos? Aquellos artefactos que, como ya hemos mencionado, poseen una organización formal regulada por operaciones retóricas que buscan romper la expectativa interpretativa habitual del interpretante o receptor-fruidor mediante un plus de sentido sostenido por imágenes que sostienen significados simbólicos metafóricos capaces de estimular un proceso interpretativo abierto e inagotable, conocido como semiosis ilimitada, liberador del ser y protagónico actor en la denominada “experiencia estética”, focalizada precisamente en el placer de aprehender las lógicas inherentes a la organización formal y la coherencia y oportunidad de sus transgresiones y rupturas.

El sujeto estético o “fruidor” incrementará su saber ser en función de su saber-ver. Para ello será necesario que frecuente “objetos estéticos” en el decir de Kant, o “artefectos poéticos”, desde nuestro enfoque, que tiendan a estimular el desarrollo de este “saber-ver”. Ello implicaría que la “experiencia de lo bello” o



placer protagónico de la experiencia estética, que también alberga lo feo, siniestro u ominoso, así como lo sublime, depende de la orientación expresiva de la organización retórica formal y de la riqueza creativa o nivel de ingenio subyacente o transmutado en esa organización por el sujeto creador, artista o diseñador.

Lo dicho no es nuevo, pero sigue siendo necesario explicitarlo cuando todavía hay quienes repiten sin un análisis profundo frases como “la belleza es subjetiva, lo que es bello para mí puede ser feo para otro”. Estas frases tan populares como livianas traicionan y pervierten a David Hume, Immanuel Kant o Georg Hegel, entre otros. Recordemos además que estos valiosos filósofos, verdaderos fundamentos de la actual filosofía del arte y de la Teoría Estética contemporánea, no pretendían construir un saber inmutable sino una plataforma provisoria para el desarrollo de nuevos conceptos. Ninguno manejaba los saberes actuales en Semiótica, Neurociencias o Morfología Antropológica. Sus dichos deben respetuosamente revisarse y actualizarse. Lo merecen. En este sendero será Hans Gadamer (1991), en sus lecturas críticas sobre Hegel y Kant, quienes a su vez reinterpretaban a Platón y Aristóteles, el teórico más cercano a nuestros intereses actuales. Arthur Danto (1999) (2008), asimismo, es tal vez hoy el principal protagonista dentro del debate sobre la actualidad y necesidad de la belleza en el arte y en la vida.

La poética de la belleza y su instrumentación pedagógica

En el *Abuso de la belleza*, Danto (2010) analiza profundamente el estado del arte actual revisando las razones que llevaron a desalojar la noción de belleza como requisito necesario o ineludible en los productos artísticos tendientes a renovar o transformar al mundo mediante la revelación crítica de sus contradicciones, injusticias y horrores. También T. W. Adorno (2004) mira con desconfianza la necesidad de pretender producir “objetos bellos” que sirvan como frívola anestesia frente a la aberrante condición humana, autora de crímenes atroces en la Segunda Guerra Mundial.

Luego de Duchamp y el Dadaísmo, el arte no podrá ser el mismo y Hegel tendrá razón al anunciar su muerte. Una muerte aparente, que sólo corresponde a las nociones del arte clásico y romántico. El nuevo arte, señala Gadamer (1991), es una transformación lógica de los mecanismos expresivos que el ser posee para explicar al mundo, buscando ahora apoyarse más en la reflexión filosófica sobre el sentido de la forma que en los modos en que la forma ha sido configurada (...) sin que ello implique negar esta relación profunda donde se sostiene la experiencia estética. En esto consiste el “arte conceptual”.

Insistamos en recordar que la experiencia estética es la experiencia psicofísica que atraviesa un fruidor al interpretar un mensaje estético configurado como forma autorreferencial, forma que llama la atención sobre sí misma, sobre el



modo en que ha sido retóricamente configurada en función de una revelación poética. Este mensaje es necesariamente ambiguo, polisémico, abierto e inagotable. Contiene en sí tensiones dialécticas entre lo bello y lo feo, lo trivial y lo sublime, lo agradable y lo repugnante.

Insistamos asimismo en reiterar que la configuración del mensaje estético puede orientarse a minimizar la experiencia de lo bello buscando en cambio exaltar lo sublime o lo siniestro para poder establecer la revelación poética.

Obvio es señalar que más allá de las diversas orientaciones simbólico-metafóricas que pueda expresar un mensaje estético, su presencia ineludible en una configuración formal es lo que determina su condición como artefacto artístico.

Veamos lo que dice Gadamer (1991, 27):

La “crítica”, es decir, el diferenciar lo bello de lo menos bello, no es, propiamente, un juicio posterior, un juicio que subsuma científicamente lo bello bajo conceptos, o que haga apreciaciones comparativas sobre la calidad: **la crítica es la experiencia misma de lo bello.**² Resulta muy significativo que el juicio del gusto, esto es, el encontrar bello algo visto en el fenómeno y exigido a todos como tal, fuera ilustrado primariamente por Kant mediante la belleza natural y no mediante la obra de arte. Es esta belleza “sin significado” la que nos previene de reducir lo bello del arte a conceptos.

Observemos que cuando Gadamer (1991), siguiendo a Kant, alude a una belleza “sin significado”, en rigor está señalando la condición de autorreferencialidad de la forma bella, que trasciende la necesidad de satisfacer funciones prosaico-utilitarias. La Semiótica y el primer Wittgenstein ya han insistido en demostrar que “todo significa”, ya que lo que “no significa” o comunica algo literalmente es inaprensible, inexistente. “de lo que no se puede hablar, mejor callar”, diría Wittgenstein (1973). Dentro del lenguaje todo, fuera del lenguaje, nada.

Y por eso la poesía es la única capaz de decir lo indecible mediante su configuración de imágenes.

Parece obvio pero tal vez sea necesario insistir en que nuestros actos proyectuales como arquitectos o diseñadores deben estar éticamente guiados a desarrollar un saber hacer poético tendiente a la estetización del mundo.

² La negrita es nuestra.



Recordemos que Heidegger (2006) decía que “*Todo arte es en esencia poesía*” y por ello será en el Arte donde buscará el modo mejor para la realización del ser. Nosotros, en otro lugar, resumíamos:

Heidegger con Holdörlin, nos explican que el ser humano habita poéticamente la tierra en tanto su existir es un consistir con la lógica profunda y plena que rige al mundo; lógica armónica del ser y el estar que es experiencia estética por revelación poética (Pokropek, 2015a).

También decíamos que: “La forma debe nacer desde el deseo y la demanda para construir sentido por la lógica profunda que organiza su materia para reinterpretar y renovar al mundo poetizándolo” (Pokropek, 2015a).

A continuación, señalábamos que "poetizar", "hacer poética", es construir una forma ambigua y autorreflexiva, orientada al estímulo de experiencia estética mediante operaciones retóricas sobre un lenguaje.

Este enfoque sobre la producción de forma artística (artefactos poéticos) es el que básicamente sostenía nuestra definición particular de Arquitectura:

La arquitectura es la organización retórica de las formas diseñadas habitables que estimulan una experiencia estética de la espacialidad para planificar el desempeño de las prácticas sociales en las que aquellas se originan y legitiman (Pokropek, 2015 a).

Desde un enfoque pedagógico la instrumentación de los procesos proyectuales constructores de lenguajes entendidos como poéticas arquitectónicas deberá focalizarse en el sabio empleo de lógicas geométricas de control formal tendientes a obtener coherencia interna sintáctica - semántica mediante la estructuración rítmica de significante.

De este modo, lograremos producir una forma arquitectónica estéticamente intencionada que debería, de acuerdo con nuestras hipótesis, revelar el aspecto poético del programa simbólico - operativo, si aquellas operaciones retóricas fueran, asimismo el lógico sostén para el estímulo de lecturas metafóricas coherentes con la revelación del aspecto poético.

Profundicemos al recordar que una organización retórica busca producir un efecto de sentido mediante una ruptura intencionada de las expectativas interpretativas: Lo hace organizando sinécdoques y metonimias que sostienen el proceso de metaforización formal tendiente a poetizar una forma y renovar al mundo.

Al respecto Paul Ricoeur (1980, 15) dice: "La metáfora es el proceso retórico por el cual el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de redescubrir la realidad."



Esta instrumentación pedagógica sostenida por los saberes de la morfología antropológica, la semiótica, la estética y la filosofía del arte, apoyada en descubrimientos recientes de los neurocientíficos, que vinculan las respuestas conducto - emocionales a estímulos formales específicos, factibles de ser intencionadamente diseñadas, nos habilitan a enfatizar la necesidad de enseñar a proyectar según lógicas racionales de configuración formal estéticamente intencionadas.

La capacidad poética de la forma para reinterpretar, renovar e incrementar la realidad, estará sostenida por la riqueza de las imágenes simbólico - metafóricas que esa forma sea capaz de estimular en el fruidor.

Si estas imágenes son bellas, feas o sublimes dependerá por un lado de la intención comunicativa del emisor-diseñador y su capacidad de poetizar la forma, mientras que, por otro lado, el fruidor o "sujeto estético" estará "sujeto" a su experiencia vital, a su duración, a su capacidad de interpretar la profundidad y riqueza del mensaje.

Observemos ahora, siguiendo a Nietzsche que, si bien la realidad solo existe como conjunto de interpretaciones, estas interpretaciones humanas, del sujeto sémico que luego es sujeto - estético, no pueden ser excesivamente arbitrarias, como ya señalara Kant (2004), defendiera Gadamer (1991) y explicitara Eco (1986).

Desde este enfoque la percepción subjetiva de la belleza con aspiración a juicio de valor universal, sostenido por Kant, es actualizada por la semiótica, habilitándonos a decir que es poco probable que alguien vea "feo" donde todos ven "bello", salvo que ese "alguien" tenga un trauma extraordinario que lo inhiba para comunicarse eficazmente con su entorno.

Los psicólogos de la Gestalt desarrollaron oportunamente la ley de transformaciones propioceptivas que establece que todo ser humano construye en si una lógica cadena armónica de significados sucesivos a partir de una percepción cualquiera (Koffka, 1973).

Dada una percepción visual de forma el humano asigna desde su memoria filogenética significados encadenados coherentemente, de carácter universal a sus percepciones táctiles, hápticas, olfativas y gustativas. Cualquier percepción de un sentido es armónicamente traducida en los otros sentidos. En la bibliografía clásica se mencionan dos formas: Malumma y Takete, redondeada, mórbida, continua la primera; y filosa, agresiva, articulada la segunda. Estadísticamente la mayoría de los intérpretes asignan las mismas cualidades o significados coherentes a cada forma, sin consensos previos. Nadie abraza a un cactus; todos descansamos en mórbidas almohadas. Desde este enfoque biológico humano podemos afirmar que toda forma expresa significados intrínsecos y universales sostenidos por sus particularidades configurativas.



Esto implica que todos tendemos a leer dichos significados más allá de nuestros condicionantes culturales. Estas obviamente, tienden a veces a enmascarar o entorpecer la lectura de los significados por la potencia expresiva en el configurante de los significados convencionales, obtenidos por el consenso cultural. En otros escritos hemos mencionado los riesgos que corre el diseñador del mensaje global (estético y prosaico) si no coordina adecuadamente la expresión simultánea y coherente de significados intrínsecos y convencionales. (Pokropek, 2015b) También hemos insistido en la conveniencia de enfatizar en la construcción del mensaje estético la presencia de significados intrínsecos ya que los convencionales tienden a devaluarse o transformarse al ritmo de la cultura, pudiendo entonces ser aberrantes con la intención expresiva inicial.

Lo dicho enfatiza que el "sujeto", precisamente por estar sujeto, atado, encadenado a su condición biológica y asimismo a los códigos comunes de su cultura, difícilmente puede tener "juicios subjetivos" sobre los significados y valores de una forma que discrepen con los de su entorno social. Estas circunstancias del individuo que suman sus tendencias biológicas universales a las condicionamientos conductuales, propios de cada cultura, tienden paradójicamente, a favorecer la percepción común de "lo bello" en aquellas formas cuyo principio de orden percible satisface a casi todos, como la flor, mientras que los artefactos poéticos focalizados en expresar su mensaje mediante signos convencionales pueden, en cambio, no estimular la percepción de belleza aunque si comunique otros valores.

Todo lo dicho hasta aquí ronda siempre sobre interrogantes antiguos y permanentemente renovados: ¿Se puede fabricar un objeto bello? ¿La belleza está en el objeto o en el sujeto que lo percibe? ¿El arte es necesariamente bello? ¿Qué es lo bello?

Quien haya seguido este discurso advertirá que ya hemos intentado aproximar respuestas provisionarias a estos eternos interrogantes. Propongamos un resumen que permita cerrar este breve ensayo.

Comencemos por recordar que, para Arthur Danto (1999) (2008), lo bello ya no es necesario como requisito del mensaje estético de la forma artística contemporánea, aunque su presencia en algunos casos puede favorecer la comunicación de ideas o valores sin que ello implique frivolar o menoscabar la revelación poética. El arte "puro" puede prescindir entonces, de lo bello. Puede optar libremente por incorporarlo o no en sus obras.

Pero ¿y el diseño? ¿y la arquitectura?

En principio, siguiendo a Danto (2008) diríamos que tanto el diseño como la arquitectura, reflejando las últimas tendencias del arte moderno y conceptual, podrían tentarse en eliminar o minimizar lo bello en sus propuestas. Sin



embargo, el mismo Danto advierte que la sociedad actual parece necesitar, cada vez más lo bello como requisito para incrementar su calidad de vida y sobrellevar la angustia existencial del sin sentido vital originado en "la muerte de Dios" oportunamente anunciada por Nietzsche y explicada por Heidegger.

Esta "estetización" necesaria del mundo, según Gianni Vattimo (1986) (1987) (1988), concuerda con el reclamo de Danto, quien ve en "lo bello" un valor tan intenso para darle sentido a la vida que trasciende su condición de frívola anestesia, antes bien, ubica allí, junto con Heidegger, la posibilidad de ver en lo bello aquella "verdad" esquivada que legitima el estar del ser.

Desde este enfoque, bueno es advertir que, en general, tanto los arquitectos como los diseñadores han preferido siempre dotar a sus formas de altos niveles de coherencia formal, favoreciendo así la autorreferencialidad y la ambigüedad y polisemia significativas. Esta búsqueda de "abstracción", en un todo coherente con las tendencias artísticas concordantes con el movimiento moderno, favorecieron así la renovación de la noción de belleza, una belleza intrínseca a las lógicas de proporción y armonía, textura y color, que ya en la época de Platón y Aristóteles eran los requisitos básicos en la producción intencionada de la forma bella. Este saber hacer poético, originado en Grecia, pero común a las culturas orientales, si echamos un vistazo a su producción, lo único que ha hecho durante siglos es refinarse y encontrar cada vez más argumentos racionales que nos permitan construir instrumentos conceptuales tendientes a favorecer no solo el saber hacer sino previamente el saber ver para incrementar el saber ser.

Un saber ser que exige y necesita el placer de la belleza para poder crecer y gozar en la tarea de construir un sentido ético - estético que legitime al mundo.

Intentemos entonces nuevamente sintetizar provisoriamente algunos conceptos que sirvan como plataforma para futuros desarrollos.

Entenderemos por "belleza" a una cualidad o valor intrínseco o presente en una imagen o conjunto de imágenes cuya lógica de organización exija o estimule la interpretación crítica de un fruidor o sujeto estético que en esa acción entre en una resonancia psicofísica desencadenantes de intensas respuestas emocionales que confluyen en una liberadora sensación de placer cuyo clímax provoque un dolor momentáneo sostenido en la imposibilidad física - emocional de continuar la experiencia merced a la tensión dialéctica entre deseo y rechazo que tal experiencia instala. Recordemos el síndrome de Stendhal Kant (2004) dice que el juicio de gusto consistente en desarrollar la experiencia estética se sostiene en dos facultades: la imaginación y el entendimiento. Ambas confluyen en el placer emocional.

Hoy sabemos que las intensas emociones que nos abruman durante una profunda experiencia estética se sostienen en reacciones químicas ubicadas en



los péptidos estomacales que envían al cerebro la señal emocional. De allí que frecuentemente se hable de la experiencia estética como una experiencia "visceral" ya que el placer - dolor se da en las vísceras, y el "entendimiento" de las relaciones de forma en el cerebro.

La belleza, entonces, es una experiencia mental específica, básicamente placentera, ubicada dentro de la experiencia estética que un fruidor sufre al buscar interpretar el principio de sentido o lógica organizacional de una forma.

Esto implica que, por extensión, una forma puede considerarse "bella" si reúne objetivamente los requisitos necesarios para estimular respuestas conducto - emocionales en un sujeto sensible, capaz de sentirse interpelado por el principio de autorreferencialidad formal.

Siendo la belleza la consecuencia de una tensión dialéctica entre el sujeto estético y el objeto estético, donde el primero goza interpretativamente la propuesta subyacente del segundo, instalada allí por un creador o emisor del mensaje, podemos entonces insistir en señalar que, operativamente, el objeto estético o artefacto poético es "bello en sí" ya que actúa "como si lo fuera" (siguiendo a Kant).

El objeto "bello", entonces, poseería esa cualidad por su lógica organizativa autorreferencial que enmascararía o negaría la presencia de significados prosaico-utilitarios para, en cambio, favorecer la interpretación de significados simbólico-metafóricos expresados por una estructura rítmica.

La "belleza" de una forma diseñada, entonces, no depende en principio del buen o mal gusto de su usuario, sino de la capacidad poética de su diseñador, capacidad objetivamente comprobable mediante los análisis sintáctico-semánticos de la forma que revelan la presencia necesaria de operaciones retóricas en su configuración, permitiendo asimismo establecer mediante diversos instrumentos conceptuales el grado de ingenio o creatividad que el diseñador transmuta en la forma.

Más allá de San Agustín, que decía que lo bello era lo verdadero, Platón, que decía que todo lo bello es bueno, o Renzo Piano, que más humildemente, señala el lugar de la belleza entre las cosas simples, la belleza es, fue y será un valor humano que debemos éticamente incorporar en nuestras formas diseñadas para que ellas contribuyan a enriquecer y cultivar el gusto de todo el pueblo, educándolo para la democracia desde el placer de la belleza. Esto constituye lo que Jorge Jauregui (2011) y Jordi Borja (2004) empiezan a calificar como el "derecho humano a la belleza". Es por ello, que Jameson (2005) rescata el papel subversivo de lo bello en una sociedad herida por la mercantilización, donde la imagen es también una mercancía más dentro del fenómeno de estetización global denunciado por Gianni Vattimo (1988).



Insistiremos en señalar la importancia de la relación dialéctica entre el hombre y su mundo. Todo incremento en la dimensión poética del mundo tiende a producir un incremento en la dimensión poética del ser (Figura 1).

Jauregui (2011) señala que

Así, podemos decir que la ética de un arquitecto, en el sentido en que está siendo considerada aquí está íntimamente relacionada con su estética y tiene que ver con ese intangible, que es lo que trasparece de la articulación que hace entre proyecto (*dessin*) y las intenciones (*dessein*) para las cuales apunta.

La elaboración proyectual así entendida, presupone la búsqueda de la belleza e implica concluir la realidad del mundo como un “campo expandido”, donde puede producirse esa aprehensión que a través de la función estética, permita vivenciar una realidad “otra”.

Por otra parte, Louis Kahn advertía: *“El muro que construyo me construye”*.

No hay excusa hoy para evitar instrumentar adecuadamente la enseñanza de lógicas proyectuales estéticamente intencionadas, tendientes a incrementar la realidad mediante productos poéticamente más intensos.

El placer de la belleza es solidario y sustentable. Debería ser gratuito y obligatorio. enseñar a ver para saber ver, saber ver para saber hacer, saber hacer para saber ser, saber ser para gozar y crecer.



Figura 1: Monumento a los desaparecidos “Treinta mil mundos” (autores Jorge Pokropek- Ana Cravino, APDH-La Matanza)



Fotografía: Ingrid Pokropek

Bibliografía

Adorno, T. (2004) *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Ayer, A. (1981) *El positivismo lógico*. México: Fondo de cultura económica.

Barragán, L. (1980) “*Ceremonia de Premiación del Premio Pritzker*”, martes 3 de junio de 1980, Dumbarton Oaks, Estados Unidos. Recuperado el 28/3/2019 de <https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2012/12/05/discurso-ceremonia-de-premiacion-del-premio-pritzker-junio-1980-luis-barragan-usa/>

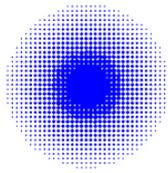
Berger, P.; Luckmann, T (2003) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Borja, J. (2014) “la ciudad y el derecho a la belleza”. Recuperado el 30/3/2019 En: <https://www.jordiborja.cat/la-ciudad-y-el-derecho-a-la-belleza/>

Casanueva, M.; Bolaños, B. (2009) *El giro pictórico. Epistemología de la imagen*. Barcelona: Anthropos.



- Danto, A. (1999) *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- Danto, A. (2008) *El abuso de la belleza*, Buenos Aires: Paidós.
- Eco, U. (1986) *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Lumen.
- Gadamer, H. (1991) *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.
- Goodman, N. (1990) *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Goyes Narváez; J. C. (2012) *La imaginación poética*. Bogotá: Caza de libros.
- Hauser, A. (1969) *Historia social del arte y la literatura*. Barcelona: Editorial Labor.
- Heidegger, M. (1994) "Poéticamente habita el hombre". *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal.
- Heidegger, M. (2006) *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica
- Hessen, J. (2007) *Teoría del conocimiento*. México: Instituto Latinoamericano de Ciencia y Arte.
- Jameson, F. (2005) *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Jauregui, J. (2011) "El Derecho a la belleza" Recuperado el 5/04/2019. En: http://www.plataformaurbana.cl/archive/2011/10/25/el-derecho-a-la-belleza/?utm_medium=website&utm_source=plataformaarquitectura.cl
- Kant, E. (2004) *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. México: FCE, UAM, UNAM.
- Koffka, K. (1973) *Principios de psicología de la forma*, Buenos Aires: Paidós.
- Magariños de Moratín, J. (1983) *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure. Pierce. Morris*. Buenos Aires: Hachette.
- Muntañola Thornberg, J. (1981) *Poética y arquitectura*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Oliveras, E. (2007) *La metáfora en el arte. Retórica y filosofía de la image*. Buenos Aires: Emecé.
- Pokropek, J. (2015a) *La Espacialidad Arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades*. Buenos Aires: Nobuko.



-
- Pokropek, J. (2015b) "Diseño, Arquitectura y Arte" en el *Sexto Congreso Latinoamericano de Enseñanza del Diseño*. Universidad de Palermo, julio 2015. Recuperado el 12/04/2019 En:
https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/564_libro.pdf
- Ricoeur, P. (1980) *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa.
- Rorty, R. (2001) *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Cátedra.
- Tatarkiewicz, W. (1987) *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- Vattimo, G. (1986) *Introducción a Heidegger*. Barcelona: Gedisa.
- Vattimo, G. (1987) *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Península.
- Vattimo, G.; Rovatti, P. A.(eds.) (1988) *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.
- Wittgenstein, L. (1973) *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial.
- Wunenburger J.J. (2005) *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.
- Zuccaro, F. *L'idea de'scultori, pittori e architetti*. Recuperado el 1/4/2019 En
<https://archive.org/details/lideadepittorisc00zucc>