

Paper

La noción de escala en el estímulo y medición de la experiencia estética

Pokropek, Jorge

jorgepokropek@gmail.com

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Doctorado en Arquitectura. Buenos Aires, Argentina

Línea temática 1. Escalas, diagnósticos y representaciones

Palabras clave

Escala, proporción, medida, experiencia estética, poética

Resumen

Nuestra teoría para un proyecto poético ha sido explicitada en la tesis doctoral titulada *La dimensión poética arquitectónica y las lógicas proyectuales que la incrementan*. El objetivo fundamental de dicha teoría es ofrecer instrumentos conceptuales que permitan renovar y mejorar la enseñanza y práctica del proyecto. Estos instrumentos conceptuales orientan la configuración y empleo racional de lógicas proyectuales poéticas.

La noción de escala participa de un modo decisivo en esa configuración al guiar las estrategias proyectuales, tendientes al incremento de la dimensión poética formal, para obtener el consecuente incremento de la dimensión poética humana mediante la producción de un entorno armónico. Un entorno que estimula en sus habitantes intensas experiencias estéticas para obtener una existencia más rica y placentera, plena de belleza y sentido.

Para dar cuenta de ello, en este escrito, primeramente a partir de un análisis del discurso categorial tomaremos como objeto de estudio las nociones de escala, medida, tamaño y proporción. Luego estas nociones serán puestas en relación con la experiencia estética y contrastadas con evidencia empírica.

Introducción General. Revisando términos

Si consideramos al lenguaje como discurso (Ricoeur, 1995) y a las definiciones como un tipo especial discursivo, el categorial, nos vemos en la necesidad de analizar algunas conceptualizaciones como las referidas a escala, medida, tamaño y proporción para comprender el sentido que estas nociones adquieren en los desarrollos teóricos del campo del proyecto. Teniendo en cuenta además que el discurso categorial constituye aquella forma de exposición lingüística cuya función es explicar, argumentar, demostrar y configurar, la inteligibilidad de lo dicho, y por consiguiente de la misma realidad que esos dichos construyen (Winch, 1990), necesita ser abordada de un modo exhaustivo.

La noción de escala está íntimamente determinada por su relación dialéctica profunda con otras nociones interdependientes que, por esa causa, tienen el efecto negativo de poder confundirse al fundirse dentro de las acciones simultáneas de la práctica proyectual. Nos referimos, por cierto, a las nociones de medida, tamaño, y proporción.

Estos términos son los rasgos que permiten comprender la noción de escala. Su correcto deslinde y conceptualización orientan el incremento de eficacia de un saber hacer poético.

Observemos que cada uno de estos términos ofrece múltiples facetas de sentido según su contexto de enunciación. Aquí no podemos abarcar la complejidad de cada uno, limitándonos a sus rasgos más operativos para nuestros fines.

Como ejemplo de lo dicho podemos comenzar con la noción medida.

Recordemos que, como sostiene Rudolf Carnap (1969) los conceptos, que se originan en el lenguaje ordinario, pueden ser de tres tipos: clasificatorios (o cualitativos), comparativos (o topológicos), o conceptos métricos (o cuantitativos). Para Gregorio Klimovsky y Cecilia Hidalgo (1998) “El método que se inicia con Pitágoras –pasar de lo cualitativo a lo cuantitativo- constituyó una de las grandes revoluciones de la historia de la ciencia” (p. 242).

Desde un enfoque primario, “tomar medidas” es una acción consistente en establecer posibles magnitudes de distintas dimensiones mediante el empleo de entidades modulares, repetibles, entendidas como unidades factibles de ser

racionalmente fragmentadas, para establecer con la mayor precisión la magnitud buscada.

Es obvio que las tres dimensiones espaciales, longitud, altura y profundidad, pueden medirse en metros, centímetros y milímetros, pero también, en pies o pulgadas, según sea el sistema de medición empleado. El peso de los cuerpos o la intensidad del sonido convocan otros modos de medición. Saber el nivel de la felicidad de los pueblos o la intensidad de la experiencia estética también determina el deseo de establecer mecanismos y criterios para una medición eficaz.

Advirtamos ahora que “tomar medidas” no debería confundirse con dar medidas, en el primer caso se alude a evaluar las dimensiones de algo existente. En el segundo, en cambio, hay una actitud proyectual prefigurativa. Y en ambos casos se alude a establecer estrategias de acción.

Y esta acción de tomar medidas es para muchos filósofos decisiva para entender a la condición humana.

Heidegger (2017), por ejemplo, afirmaba en una conferencia de 1951:

El hombre habita en cuanto él construye, ha recibido ahora su sentido propio. El hombre no habita en cuanto él únicamente instala su detención sobre la tierra debajo del cielo, cuidando él el crecimiento como labrador-constructor (Bauer) y erigiendo al mismo tiempo lo construido. El hombre es capaz de este construir sólo cuando él ya construye en el sentido de la toma-de-medida poética. El propio construir acontece en cuanto son poetas aquellos que toman la medida para la arquitectónica, para la estructura de construcciones del habitar (p. 89).

Sobre este mismo enfoque Christian Norberg-Schulz (1980) dirá que la poesía es un tomar medida, lo cual no es lo mismo que ser una medida.

Hegel (1968) por su parte, escribe una teoría de la medida, en la que establece la dialéctica relación entre las medidas exteriores al ser, y las propias del mismo, entre ellas, su condición mortal, finita. Plantea, entonces, que la medida debe entenderse como la esencia del ser, o una puerta hacia esa esencia.

Antes de Hegel, Parménides ya señalaba que todo tenía medida, entendiendo que ese rasgo aludía a un límite lógico, coherente con la noción de necesidad. Y desde ese enfoque entendía que la desmedida, en más o en menos, era un rasgo que conducía hacia la nada, y, por ende, era repudiable.

Otro griego, Protágoras, quedó en la historia al decir que el hombre es la medida de todas las cosas, lo que determinó, oportunamente, la noción de protagonismo (Carpio, 2004).

Este tránsito veloz desde la pueril cinta métrica hasta la esencia de la existencia, representada por la noción medida, nos permite sospechar que detrás de cada término es factible desarrollar extensas argumentaciones. Pero la medida de este texto nos obliga a resumir rasgos básicos, como ya lo señalamos.

Admitamos que, tal vez, no todo se puede medir... todavía. Pero parece importante poder establecer criterios y métodos racionales que ayuden a determinar parámetros válidos para medir, entre otras cosas, la calidad de la forma arquitectónica, entendida por su valor estético, o su dimensión poética.

Observemos ahora que dar medidas consiste en establecer tamaños.

La noción de tamaño se sostiene en la posible comparación entre diversas entidades, reales o conceptuales. En principio, las múltiples formas del mundo existen en un gradiente de tamaños que enlaza lo microscópico con las dimensiones astronómicas, constituyendo así el rasgo protagónico para poder enunciar y conceptualizar la noción de escala.

Al dar medidas y establecer tamaños, también, inexorablemente, estableceremos proporciones.

Observemos que la noción de proporción se ubica en el centro mismo de la mayoría de los problemas creativos de todos los productores de forma, ya sean arquitectos, diseñadores o artistas.

La noción de proporción es tan importante que existe un extenso consenso cultural que le adjudica la responsabilidad básica sobre la belleza o fealdad de las formas del mundo.

En efecto, algo nos parece feo cuando sus proporciones no se adecuan a nuestros deseos o expectativas. Por el contrario, lo bello, entendido como un juicio de valor subjetivo con pretensión universal, en el decir de Kant (1995), tiende a sostenerse en un conjunto de proporciones muy adecuadas a nuestras condiciones visuales, ya que esas proporciones parecen entrar en resonancia psicofísica con nosotros al aludir a ciertas relaciones formales de semejanza, ya sean físicas o conceptuales, que las torna empáticas. Las formas repugnantes, en cambio, provocan la misma universal respuesta de rechazo, siendo su rasgo común, la desmesura o desproporción (Eco, 2007). Lo dicho no es una ocurrencia nuestra, se sostiene en variados estudios de neurocientíficos y psicólogos evolutivos como Steven Pinker (2005), entre ellos. Pero, también en los inolvidables estudiosos de la Gestalt, Kohler (1972), Koffka (1972), Arnheim (1972) y Hesselgren (1976)...entre muchos otros.¹

¹ Es interesante notar la abundancia de publicaciones traducidas al castellano referidas a esta temática que aparecen hacia fines de los sesenta y comienzo de los setenta, en un contexto que Silvio Grichener llamó "la década mundial del Diseño Científico", una época orientada a buscar material teórico de base científica desde el cual operar.

Sobre la noción de proporción hay numerosos textos escritos, y todavía podrían escribirse más. Para todos los productores de forma éticamente responsables de la calidad de sus productos, debería ser insoslayable la lectura del muy clásico texto de Matila Ghyka (1977), *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*.

La noción de proporción puede resumirse afirmando que la misma alude a un tipo de relación estructural entre las partes de un todo, lo que implica que dos entidades formales de distinto tamaño pueden poseer la misma proporción si las diversas magnitudes que poseen sus partes presentan lógicas de relación semejante. Desde un enfoque matemático la noción de proporción alude a la relación de igualdad entre dos razones o cocientes. Un rectángulo cuyo largo sea el doble que su alto, por ejemplo, tendrá la misma proporción que todos los infinitos rectángulos que, con distintos tamaños, presenten dicha relación entre sus lados.

Existen innumerables proporciones para las entidades formales. Algunas son, obviamente, mejores que otras, para poder satisfacer determinadas necesidades.

Ninguna proporción debería considerarse conceptualmente sagrada, pero muchas, por su racionalidad o nivel de coherencia interna, expresada por una inteligible relación entre las partes y el todo, tienden a percibirse como mejores que otras. Es lo que sucede, por ejemplo, con los prismas áureos que emergen empleando la serie de Fibonacci. El prisma 3-5-8 tiene la misma proporción que el prisma 5-8-13, de mayor tamaño, y ambos se perciben más coherentes que los prismas 2-5-9 y 5-9-16, ya que estos últimos no expresan en la relación entre sus partes una lógica inteligible, o un claro principio de orden.

Y es precisamente estimulando la percepción de principios de orden, cómo se obtienen respuestas emocionales inherentes a las experiencias estéticas.

Construir un pabellón mediante numerosas placas dispuestas de modo horizontal, vertical y oblicuo, todas de la misma proporción pero diverso tamaño, garantiza un estímulo de experiencia estética, merced a la diáfana expresión de un potente principio de orden.

La intensidad de la experiencia estética dependerá, obviamente, del ingenio de las operaciones retóricas que regulan la articulación espacial entre las diversas placas.

La noción de escala.

Observemos que la noción de proporción, entendida como un posible principio de orden para proponer una lógica reguladora a los distintos tamaños de las partes de una organización, determina, asimismo, un gradiente escalar, ya que la escala es, básicamente, una relación de transformación coherente entre los tamaños de las partes de un todo.

Recordemos aquí la tradicional definición de la RAE (2014): “la escala es una sucesión ordenada de valores distintos de una misma cualidad”.

Para los arquitectos y diseñadores la noción de escala es decisiva para poder configurar eficazmente los productos del entorno que, en definitiva, lo determinan.

En su célebre libro, *Las dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala*, Charles Moore (1976), señala, de un modo simple, que el diseño del espacio arquitectónico consiste en dar forma y escala a un recorte del espacio libre. Proyectar arquitectura es dar forma y escala. Dar medidas. Dar tamaños. Dar significados y sentidos. Parir una forma nueva que renueve y transforme al mundo. Un mundo poéticamente diseñado.

En el mismo texto Gerald Allen (1976), su coautor, establece diversas profundizaciones sobre el concepto de escala. Intentaremos resumirlas. Inicialmente digamos que la forma arquitectónica posee múltiples partes de tamaños distintos. La relación del tamaño de las partes con el tamaño del todo constituye una escala. Observemos ahora que los estilos o idiolectos que determinan la expresión de la forma arquitectónica establecen regulaciones escalares para la relación entre sus partes. Se puede operar retóricamente sobre estas regulaciones, alterándolas, y producir así el estímulo de experiencias estéticas. Luego profundizaremos sobre estas operatorias. Ahora observemos que toda forma arquitectónica se concibe para satisfacer las diversas necesidades rituales y ceremoniales inherentes a los mitos y relatos que determinan las múltiples prácticas sociales en las cuales los humanos construyen su condición espiritual y satisfacen sus necesidades biológicas de abrigo. Es por ello obvio que la noción de escala humana es decisiva para la determinación de una escala arquitectónica, una escala urbana, y una escala objetual.

La medida del hombre, en el decir de Protágoras, es el nivel cero desde donde se conceptualizan los gradientes escalares de su entorno existencial.

Intentos valiosos, como los de Le Corbusier (1961) al proponer su Modulor, han buscado racionalizar un promedio óptimo para la noción de escala humana, de valor universal, que trascienda las dificultades inherentes a los diversos tamaños de las personas.

En nuestro texto, *La espacialidad arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades* (Pokropek, 2015), hemos ubicado en un rol protagónico a la figura humana, entendiéndola, precisamente, como la primera entidad configurante arquetípica de un conjunto de diez entidades configurantes, también arquetípicas. Es, fundamentalmente, la relación de escala entre la figura humana y el resto de las entidades formales que determina a los cuatro tipos configurativos espaciales básicos, lo que nos permite fundar una auténtica morfología arquitectónica, distinta

conceptualmente de los rasgos de la morfología entitativa o general, y más próximos a una morfología objetual y urbana.

La noción de escala es fundamental para la configuración y comprensión de una matriz gráfica en la que hemos establecido las relaciones de interdependencia entre las diez entidades configurativas arquetípicas y los cuatro tipos configurativos espaciales básicos. (Ver Figura 1). En dicha matriz, la escala de medición ordinal² que mide el grado de intensidad protagónica de cada entidad configurativa arquetípica en cada una de los cuatro espacialidades típicas es la siguiente: Presencia fundamental, muy conveniente, conveniente, neutra, inconveniente. Solo cinco grados para establecer principios de acción proyectual que orienten una eficaz generación de espacialidades estéticamente intencionadas. La noción de escala actúa aquí como plataforma necesaria para la producción de conocimientos y para la instrumentación de lógicas proyectuales poéticas.

Escala y experiencia estética

Nos interesa ahora profundizar en los mecanismos que determinan el estímulo de la experiencia estética mediante el deliberado empleo de la noción de escala.

Ya hemos advertido que dicho estímulo consiste en un incremento de la ambigüedad semántica y de la autorreferencialidad sintáctica, lo que determina inexorablemente, desde un enfoque semiótico-pragmático, una respuesta emocional, anímico-conductual.

Es obvio que los incrementos de intensidad protagónica en estos requisitos estéticos determinan, asimismo, el incremento de la capacidad de la forma para renovar y mejorar al entorno habitable, capacidad a la que hemos definido como dimensión poética formal, deslindándola, luego, en arquitectónica u objetual, según su escala de acción sobre el fruidor.

Observemos ahora que entre las operaciones retóricas más frecuentemente empleadas en la historia de la arquitectura para producir sorpresa y emociones estéticas, se encuentran las distorsiones de escala.

El ejemplo clásico citado por numerosos autores, entre ellos G. Allen, es el de la desmesurada iglesia de San Pedro en Roma. De lejos vemos una perfecta lógica proporcional entre las partes y el todo que se corresponde al habitual lenguaje de esa tipología, pero, a medida que nos acercamos, advertimos que la escala del edificio, en relación a la escala humana, rompe las expectativas habituales, ya que todos los detalles son monumentales, desmesurados en algún sentido. Y esta distorsión de escala logra empequeñecernos, tanto física como psicológicamente. La historia nos cuenta que dentro de uno de los

² Una escala de medición ordinal es aquella en la que las observaciones pueden colocarse en un orden relativo con respecto a la característica que se evalúa

gigantescos pilares macizos propuestos por Miguel Ángel puede entrar completa una célebre capilla. En otro ejemplo recordamos que la casa Farnsworth, de Mies Van der Rohe, puede penetrar holgadamente por el óculo del panteón de Adriano.

Otra frecuente operación retórica protagonizada por la noción de escala consiste en la repetición de una misma forma sujeta a una transformación de tamaño. Entre los ejemplos más interesantes está el proyecto para el edificio del Chicago Tribune, propuesto por Adolf Loos, consistente en una monumental columna dórica habitable. En ese mismo edificio, además, la enorme puerta de acceso está flanqueada por dos columnas que repiten, exactamente, la forma del todo. Oportunamente Frank Gehry, en otro concurso para otro edificio del Chicago Tribune, y como homenaje crítico a Loos, propone un prisma tradicional rematado por un periódico gigante que, de un modo descuidado, parece apoyarse en él.

Esta repetición de una misma forma en diversas escalas para producir un efecto de sentido también puede verse en la casa Tucker, de Robert Venturi, donde el volumen exterior se repite en una escala diminuta para configurar la casilla del perro ubicada junto al acceso. Dentro de esa misma casa, el perfil de la forma exterior se traduce en el perfil del hogar de fuego. Estas intencionadas repeticiones a escalas diversas aparecen, asimismo, en la obra de Arata Isozaki. Interesa señalar que, en otro sentido, la reiteración de una misma forma en distintos tamaños, ubicaciones y roles, es una característica propia del arte musulmán. La forma de las cúpulas reaparece en el pomo de las espadas y en la envolvente de las teteras, como bien nos señalara Fernando Martínez Nespral en un seminario doctoral.

Tal vez quien haya operado con mayor profundidad conceptual en los efectos producidos por los cambios de escala de una misma configuración formal ha sido Peter Eisenman. De hecho, la noción de escalado como mecanismo para producir rupturas en las interpretaciones habituales fue llevada al extremo en su proyecto para el concurso del Cannaregio, en Venecia, donde, de un modo llamativamente similar a la propuesta de Tschumi para París, propone una omnipresente retícula mediante la repetición de una misma forma a distintos tamaños. Si bien Kenneth Frampton (2007) critica el empleo que hace Eisenman del escalado, a pesar de reconocer que es una operación de dislocación morfológica que permite dislocar, asimismo, lugares y sentidos, por considerarla excesivamente caprichosa, admite que Eisenman sabe esgrimir argumentos para defender su enfoque.

Recordemos que Eisenman tiene la obsesión legítima por proponer una producción arquitectónica liberada de los enfoques tradicionales, y sostenida, fundamentalmente, por puras operaciones sintáctico-morfológicas que llevan, consecuentemente, a alumbrar formas arquitectónicas conceptualizables como arte puro, o arte conceptual. Desde este particular enfoque es comprensible que para Eisenman, el mecanismo de escalado sea tan valioso. Nosotros no

creemos que el arte de la arquitectura deba subsumirse en el arte conceptual y, por ende, entendemos al escalado como un recurso retórico más para el incremento de autorreferencialidad sintáctica. En otro escrito hemos tratado el necesario debate entre ambos enfoques teóricos con la ayuda de los conceptos de Jorge Silvetti, pero, ahora, el tema central es el problema del uso retórico de la noción de escala.

Hemos ya mencionado que entre los usos retóricos empleados con frecuencia está el de proponer tamaños y formas no habituales dentro de los lenguajes formales convencionales.

Un ejemplo interesante es el que brinda Frank Gehry con posterioridad a su propuesta del periódico gigante para el Chicago Tribune, profundizando en su lúdico enfoque propone unos descomunales binoculares que, junto al escultor Claes Oldenburg, ubica como acceso monumental al edificio de oficinas de la empresa Chiat Day, en Venice, California. El transeúnte no puede menos que sorprenderse cuando su escala humana se confronta con los enormes binoculares dispuestos como coherente arco de triunfo, para ofrecer un acceso monumental, pero cargado de ironía o desenfado.

Es frecuente, asimismo, citar como ejemplo de kitsch arquitectónico al ridículo edificio con forma de canasta ubicado en Newark. Recordemos que el arte no consiste, ni consistirá, en hacer bromas visuales que se agotan inmediatamente. El arte exige significaciones abiertas e inagotables... La diferencia entre el edificio canasta y los binoculares de Gehry es muy potente, pues en la composición propuesta los binoculares disparan infinitas asociaciones, mientras que la canasta trivializa la lógica de expresión arquitectónica.

Escala arquitectónica y escala objetual. Realidades y apariencias.

Los ejemplos recientes nos introducen de lleno en otra problemática inherente al legítimo empleo retórico de la noción de escala.

Recordemos que es posible deslindar inicialmente entre una escala arquitectónica y una escala objetual. La primera alude a una forma cuyos tamaños permiten el acceso y recorrido de las figuras humanas dentro de sus espacialidades configuradas. La escala objetual, en cambio, tiende a referirse al mundo de las formas diseñadas del entorno que operan como lógico complemento de las formas arquitectónicas y que, en general, presentan tamaños menores a los edificios. Abraham Moles (1975), sin embargo, señala que, tal vez, los automóviles puedan considerarse maxi-objetos, al permitir la ocupación humana. El problema que nos ocupa a partir de estas consideraciones es el ya tratado por Aníbal Parodi Rebella (2014) quien reflexiona sobre los contrastes de las nociones de tectonicidad y objetualidad. Reflexiones que, por cierto, coinciden con algunos trabajos previos nuestros. Digamos, en síntesis, que la noción de tectonicidad, emergente de los textos de

Helio Piñón (2005) y de Semper (Frampton, 1999), entre otros, alude de un modo inequívoco al principio de acción o razón de ser de toda forma arquitectónica. La noción de objetualidad, como es lógico, alude al principio de acción de los objetos... Observemos ahora que, merced a la noción de escala, aparecen en nuestro entorno formas habitables que no parecen desear expresar su principio de acción tectónico, sostenido tradicionalmente por la expresión de entidades formales factibles de interpretarse como techos, pisos, paredes, puertas y ventanas. El notable incremento de abstracción formal que presentan deliberadamente algunas envolventes tiende, para bien o para mal, a expresar un principio de objetualidad que enmascara la percepción del principio tectónico.

Parodi Rebella nos da un ejemplo excelente al referirse al reciente edificio de Rem Koolhaas para el centro de convenciones y exposiciones Ras al Khaimah, en Dubai, del año 2007. Este edificio esférico evoca de un modo explícito a la célebre “Estrella de la muerte”, enorme planetoide artificial diseñado para destruir planetas, en la famosa saga de George Lucas, Star Wars, iniciada en 1977. Lo más sorprendente, nos señala el autor citado, es la increíble semejanza, tal vez no casual, entre la descomunal estrella de la muerte, y su posible antecedente visual, la radio portátil Panapet, producida por Panasonic en 1972. Como señalamos en nuestra tesis doctoral, estos hibridajes entre rasgos tectónicos y objetuales son cada vez más frecuentes y, a veces, pueden llegar a ser peligrosos.

Negar ostensiblemente la expresión de lo tectónico como principio de acción sólo debería admitirse mediante una búsqueda renovadora de ese concepto.

En algún sentido sospechamos que la pérdida de la mención de la escala humana en los macro objetos habitables alude a un proceso de deshumanización, que busca o tiende, a la cosificación de los individuos, ya que niega su expresión sublimada en forma.

Un caso muy interesante de la tendencia hacia los macro-objetos es el empleo que hace Steven Holl de la llamada escala fractal. En efecto, en su proyecto de ampliación para el Antiguo Almacén Federal de Suministros Médicos, Holl emplea como base geométrica un fractal tridimensional conocido como la “esponja de Menger”. Observemos ahora que la noción de escala en el mundo fractal es decisiva para entender la infinita repetición de sus principios de semejanza en todos los recortes escalares. Y advirtamos, asimismo, que es por este principio de repetición en todos los niveles escalares que los fractales nos abruma con su extraña belleza.

Breves comentarios sobre los modos de medir escalarmente la intensidad de la experiencia estética y la capacidad formal para estimularla

¿Se puede medir la intensidad de la experiencia estética y determinar una escala?

En principio no parece fácil pero, al menos, se puede reflexionar sobre este problema.

Observemos, primero, que si la experiencia estética posee una escala, y siguiendo a la tradición académica, esta podría consistir en una escala de medición ordinal configurando un gradiente entre lo bello y lo sublime (Kant, 1995)

Estas dos nociones, muy empleadas por filósofos y críticos de arte, aluden a distintos niveles de intensidad emocional alcanzados, asimismo, por estímulos formales muy bien diferenciados.

Las formas diseñadas con refinada precisión y dotadas de innegables niveles de coherencia entre las partes y el todo tienden a producir en los humanos una respuesta emocional- cognitiva entendida o clasificada como belleza.

Lo bello suele tener una relación escalar con la figura humana de relativa adecuación o similitud, según Hegel y Kant.

Lo sublime, en cambio, es una noción que también alude a un tipo de respuesta emotivo-cognitiva por parte del humano enfrentado a la interpretación de la forma, pero ahora esta respuesta se aparta del territorio del gratificante placer de lo bello, y alcanza el borde del dolor al experimentar una intensa conmoción espiritual, resultante de percibir tensiones visuales sobrecogedoras, similares a las experimentadas frente a las tormentas y los abismos... Existe aquí como causa visual del efecto emocional una deliberada distorsión de la forma evaluada con la escala humana.

Así como lo bello es apacible y tiende a apaciguarnos, lo sublime es vertiginoso y tiende a generar estados de euforia.

Según el artista Barnett Newman, citado por Arthur Danto (2005), el arte actual ya no persigue lo bello, pretende, en cambio, alcanzar lo sublime. Su obra "Vir heroicus sublimis", pretende estimularnos para ser conscientes de nuestra propia escala, y conducirnos al asombro sobre el valor humano. Eso, al menos, nos explica Danto.

En el marco de estos comentarios es imposible olvidar el llamado síndrome de Stendhal, un fenómeno atribuido al autor de *Rojo y negro*, cuando, paseando por Florencia, se vio abrumado por tanta belleza que cayó al piso vomitando... Es evidente que hay que desarrollar una profunda sensibilidad hacia las manifestaciones artísticas para sufrir o gozar con tanta intensidad como Stendhal.

Lo que sabemos, siguiendo las investigaciones científicas, es que la experiencia estética es una experiencia mental, tensionada dialécticamente entre el placer y el dolor, que se desencadena como respuesta orgánica

gracias a los péptidos estomacales que, al reaccionar frente a los estímulos visuales o sonoros, envían las sensaciones al cerebro.

Siempre recordamos que Marta Zatoryi (2008) nos señalaba, junto con F. Capra (1998), que es visceralmente como se experimenta el arte. Asimismo, la sensación de mariposas en el vientre cuando estamos enamorados encuentra, en los péptidos estomacales, su explicación científica.

Según Immanuel Kant (1995), la experiencia de la belleza es una experiencia íntima, subjetiva, pero de aspiración universal. Lo que es bello para mí debe ser bello para el resto, decía Kant, muy lejos, por cierto, del concepto del gusto, que el deslindaba de la noción de belleza. La belleza es universal y el gusto es particular. Y las teorías de marketing se ocupan en confundir ambas y producir objetos que podamos querer comprar todos...Y los actuales medios de comunicación construyen así ideales de belleza que son tan efímeros como las modas necesarias para recambiar la producción de productos y alimentar a sus gestores. Y aquí se conecta la noción de belleza con la escala del mercado productivo...Pero ese debate excede este artículo.

Hoy por hoy, el modo de medir rigurosamente las diversas intensidades de las experiencias estéticas que pueden sostener los individuos frente a ciertos estímulos formales se puede dar en los sofisticados laboratorios de los neurocientíficos. Los datos estadísticos obtenidos permiten operar con eficacia en el estímulo intencional de ciertas emociones y conductas mediante el empleo de un repertorio formal ya intuido por los artistas de todos los tiempos.

Recordemos aquí, nuevamente, que la ley de las transformaciones propioceptivas es la base biológica, filogenética, de los procesos de metaforización formal.

Lo bello y lo sublime son conceptos inherentes a la relación dialéctica entre los humanos y las formas que estos interpretan o gozan. Es por eso que aquí, otra vez, se confunden las relaciones de causa-efecto. Siguiendo nuevamente a Kant, yo digo que esta forma es bella porque yo la experimento bella. Ahora bien, si yo soy artista, proyectista o diseñador, según el término que quiera emplear para definir mi condición de productor de formas, el siguiente paso racional para orientar mi actividad con eficacia es tratar de entender cuáles son las lógicas formales universales que determinan que esa forma particular me resulte bella...Habiendo descubierto los principios generadores de las formas bellas y llenas de sentido, puedo producir otras formas similares que, muy probablemente, estimulen en otros seres humanos respuestas emotivo-cognitivas también similares.

Recordemos, por último, que el conveniente incremento de la dimensión poética formal tiende al consecuente incremento la dimensión poética humana y permite, asimismo, establecer un entorno poéticamente habitable que favorezca el desarrollo de una vida auténtica merecedora de ser vivida.

Observemos que en este incremento la dimensión poética formal depende de un saber hacer proyectual orientado hacia la satisfacción de los principios poetizantes básicos.

Poetizar es construir una forma sintácticamente autorreferencial, semánticamente ambigua y pragmáticamente emocionante, mediante el empleo de operaciones retóricas dentro y desde un lenguaje articulado que permita la configuración eficaz de una estructura rítmico-metafórica. Poetizar implica así trascender la expresión de las funciones prosaico-utilitarias de las formas sin menoscabar su necesaria satisfacción. Es por supuesto posible evaluar críticamente el nivel o magnitud de la dimensión poética formal alcanzado por un producto específico mediante criterios rigurosos que determinan una lógica escala de valores. La extensión de este artículo nos impide desarrollar ahora la enunciación de esos argumentos y explicar las estrategias de medición. Pero interesa recalcar que esa medición es posible y determina una escala orientativa sobre la calidad de la forma.

Hasta aquí hemos hecho un esfuerzo por esclarecer el sentido de ciertas nociones fundamentales para orientar nuestras prácticas proyectuales poéticas.

Vivimos en la cárcel del lenguaje, diría Wittgenstein (2017). Una cárcel que, en rigor, nos exige la libertad de explorarla, pues constituye el único mundo que podemos construir mediante conceptos, y ese es un mundo intrínsecamente diseñado a escala humana.

Figura 1

ENTIDADES CONFIGURATIVAS ARQUETÍPICAS		CARACTERÍSTICAS ESCALARES en relación a la figura humana y sus recortes perceptuales		GRADO DE INTENSIDAD PROTAGONICA en la conformación de TIPOS CONFIGURATIVOS ESPACIALES BASICOS				
Clase	Denominación	Tamaños Máximo y Mínimos	Proporción	E O	ESFP	ESFR	EPUC	EFEC
PRIMARIAS Configurantes básicos tangibles, visibles y estables	FH	El tamaño y la proporción humana, variable desde un niño pequeño ambulante hasta un adulto alto y obeso, videntes.		1	1	1	1	1
	FLA	0,050 m ² a ∞ m ²	Desde 0 x 1 x 1 Hasta 0 x ∞ x ∞	1	1	1	1	1
	1.3. FVO	1200 cm ³	Desde 1 x 1 x 1 Hasta 1 x 1 x 6	5	1	5	5	3
	1.4. FLI	Desde un diámetro mínimo de 0,01 cm hasta ∞ de longitud máxima	Desde 1 x 1 x 6 Hasta 1 x 1 x ∞	5	4	2	4	2
	1.5. FTT		Proporción Módulo Desde 1	5	4	5	4	2

			x1x1x1 Hasta 1 x1 x 6 Cantidad mínima: 27 módulos					
	1.6. FP	Desde 1 cm3 (ojo) hasta 1200 cm3 (cabeza)	Desde 0 x 1 x 1 Hasta 1 x 1,25 x 1,5	5	4	4	4	2
SECUN DARI AS Config urados Config urantes Intangi bles, invisible s, estable s y fuertes	2.7. FR	Recinto mínimo aprox. 8 m3 hasta un máximo de 1.000.000 m3	Desde 1 x 1 x 1 Hasta 1 x 1 x 3	5	5	1	5	3
	2.8. FVI	Desde 0,25 cm2 hasta ∞	Desde 0 x 1 x 1 Hasta 0 x 1 x ∞	5	5	2	5	2
TERCI ARIAS Config urados Config urantes Intangi bles, visibles, inestab les y déniles	3.9. FLU			5	3	3	4	2
	3.10. FS			4	3	2	3	2

Elaboración propia

La Escala que mide el grado de intensidad es la siguiente:

- 1: Presencia fundamental
- 2: Presencia muy conveniente
- 3: Presencia conveniente
- 4: Presencia neutra
- 5: Presencia inconveniente

Código de abreviaturas:

- FH: Figura Humana
- FLA: Figura Laminar
- FVO: Figura Volumétrica
- FLI: Figura Lineal
- FTT: Figura Trama Tridimensional
- FP: Figura Puntual
- FR: Figura Recintual
- FVI: Figura Virtual
- FLU: Figura Lumínica
- FS: Figura Sombría

EO: Espacialidad Origen

ESFP: Espacialidad Sostén Figuras Plásticas

ESFR: Espacialidad Sostén de Figuras Recintuales
EPUC: Espacialidad Partición de un Continúo
EFEC: Espacialidad Fusión en Continúo

1. Primaria
2. Secundaria
3. Terciaria

Bibliografía

Arnheim, R. (1972). *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: EUDEBA

Capra, F. (1998). *La trama de la vida*. Barcelona: Anagrama

Carnap, R. (1969). *Fundamentación lógica de la física*. Buenos Aires: Sudamericana

Carpio, A. P. (2004). *Principios de filosofía: una introducción a su problemática*. Buenos Aires: Glauco.

Danto, A. (2005). *El abuso de la belleza. La estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós

Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

Frampton, K. (1999). *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Akal

Frampton, K. (2007). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili

Ghyka, M. (1977). *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Buenos Aires: Poseidón

Hegel, G. W. F. (1968). *Ciencia de la lógica*, Buenos Aires. Solar/Hachette

Heidegger, M. (2017). *Poéticamente habita el hombre*. *Revista de Filosofía*, 7(1-2), 77–91.

Hesselgren, S. (1976). *El lenguaje de la arquitectura*. Buenos Aires: EUDEBA

Kant, I. (1995). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza

Koffka, K. (1972). *Principios de psicología de la forma*. Buenos Aires: Paidós

Köhler, W. (1972). *Psicología de la forma. Su tarea y sus últimas experiencias*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Le Corbusier (1961) *El Modulor. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica*. Buenos Aires: Poseidón.

Moles, A. (1975). *Teoría de los objetos*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili

Moore, Ch.; Allen, G. (1976). *Las dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala*. Barcelona: Gustavo Gili

Norberg-Schulz C. (1980). *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili

Parodi Rebella, A. (2014). *Objetos y arquitectura*. Summa+ (139), 108-113

Pinker, S. (2005). *La tabla rasa*. Barcelona: Paidós

Piñón, H. (2005). *La forma y la mirada*. Buenos Aires: Nobuko

Pokropek, J. (2015). *La espacialidad arquitectónica. Introducción a sus lógicas proyectuales para una morfología de las promenades*. Buenos Aires: Diseño editorial

Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*, [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es> [26 de junio de 2023].

Ricoeur, P. (1995). *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI

Winch, P. (1990). *Ciencia social y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu editores

Wittgenstein, L. (2017). *Investigaciones Filosóficas*. Madrid: Editorial Trotta

Zatonyi, M. (2008). *Arte y creación*. Buenos Aires: Capital intelectual