

5
ARQUIT
11989n
C1

FACULTAD DE ARQUITECTURA
ESCUELA DE ARQUITECTURA

TEMA DE ARQUITECTURA
LINEA LENGUAJE-ARQUITECTURA

RECOPIACION SEMINARIOS 1957 - 1987
GRUPO DISEÑO

A L U M N O :

Adolfo Muñoz M.

PROFESOR: SERGIO ACEVEDO BONZI
PROFESOR AUX.: JUAN LUIS MORAGA LACOSTE

VALPARAISO, Enero de 1988.-

INTRODUCCION

I N T R O D U C C I O N

TEMA DE ARQUITECTURA.

LINEA LENGUAJE ARQUITECTONICO:

Antecedentes: Esta línea de Temas de Arquitectura tiene como antecedentes la problemáticas que se ha desarrollado anteriormente en los antiguos cursos Electivos de Lenguaje-Arquitectura y en los Seminarios de Vivienda-Comportamiento.

Objetivos Generales:

- 1.- Introducción al estudiante al rigor de la Investigación, poniendo en práctica una metodología científica.
- 2.- Poner en contacto al estudiante con manifestaciones del pensamiento contemporáneo que fundamentan las disciplinas que se manejan en el estudio:

Objetivos Particulares del Año Académico 1937.

La Dirección de la Escuela de Arquitectura encarga a la Línea de Temas de Arquitectura la realización de una publicación que contenga un compendio del total de los Seminarios realizados en la Escuela durante los 30 Años de existencia que se celebran en esta fecha.

Los objetivos del encargo apuntan, por una parte, a rescatar los contenidos de los trabajos en forma de resúmenes sistemáticos a partir de un fichaje que haga operativo el uso de dichos textos que se encuentran en Biblioteca.

Por otra parte, se pretende que el ordenamiento de los contenidos de los estudios posibilite una posterior reflexión sobre ellos que permita encauzar el sentido futuro de la línea de Temas de Arquitectura.

Frente a este encargo especial, la Línea de Lenguaje-Arquitectura asume la dirección del grupo que analiza los temas de Diseño y se plantea los siguientes objetivos particulares y modos de desarrollarlos:

- 1.- No perder la continuidad de los objetivos propios de la Línea:
 - Introducción a la disciplina intelectual
 - Introducción al Método científico
 - Avanzar en la problemática continua de la línea
 - Avanzar en el dominio de las disciplinas de apoyo tales como la Lingüística y la Semiología.
- 2.- Se plantea el trabajo de fichaje de los Temas de Arquitectura como una ocasión de poner en práctica la observación sobre un campo distinto al habitual para el estudiante: los textos.

- 3.- Como consecuencia de la observación en los textos de los Temas y de una situación general de Escuela, se plantea la necesidad de detenerse sobre uno de los pasos metodológicos: La Formulación del Problema. Esta línea entiende la formulación de un problema como el acotamiento de una zona de un no haber.

Para cumplir con estos objetivos particulares se decide comenzar el programa en la forma que no es habitual. Mediante lecturas fichadas y sesiones de discusión se introduce a los temas de Metodología Científica y posteriormente al marco teórico conformado por los autores que propone la línea, especialmente aquellos que constituyen la fuente de las disciplinas que apoyan nuestros estudios.

El enfrentamiento del estudiante con este nuevo cuerpo de crecimiento, sumados a su experiencia anterior, y mediante el método de la observación, se pide esbozar, la formulación de un problema particular y personal. Se piensa que el apoyo en la observación y en el principio de inteligibilidad permite generar textos creativos a partir de los textos, alejándose así de un nivel meramente clarificador y/o informativo.

Con un punto de vista establecido por este primer esbozo de un problema teórico, se aborda el trabajo de fichaje y resúmenes de los temas de Arquitectura. De esta manera se pretende que el trabajo concreto propuesto por la Escuela se constituya en un campo más de observación y reforzamiento del problema individual.

Una vez cumplida esta parte del encargo, se retoma el esbozo del problema para desarrollarlo y pulirlo con el objeto de darle la forma de un texto corto (Paper), que sin pretender el rigor total de una investigación, contempla las partes que permiten llegar a la formulación de un problema y su aclaración a través de un ejemplo.

El conjunto de estos trabajos permiten avanzar sobre el conocimiento de las disciplinas que interesan a la Línea de Lenguaje-Arquitectura y a su vez abren áreas de futuros estudios.

SERGIO ACEVEDO BONZI
JUAN LUIS MORAGA LACOSTE

1.- MARCO TEORICO

1.1 METODOLOGIA

1. MARCO TEORICO

1.1 METODOLOGIA

TITULO : "INVESTIGACION CIENTIFICA" MARIO BUNGE 1969

DEFINICION : Hipótesis: Una fórmula es una hipótesis factual si:

1. Se refiere inmediata o mediatamente a hechos no sujetos hasta ahora a experiencia o, en general no sometibles a la misma.

2. "Es corregible a la vista de nuestro conocimiento".

Pág. 249 Cap. 5 "Hipótesis".

Mario Bunge 1969

"Investigación Científica "

"Si p entonces q"...

Pág. 252 Cap. 5 "Hipótesis".

"Una ley científica es una hipótesis de ^{una} ~~una~~ determinada clase a saber: una hipótesis confirmada de la que se supone que refleja un esquema objetivo. La posición central de las leyes en la ciencia se reconoce al decir que el objetivo capital de la investigación científica es el descubrimiento de esquemas o estructuras. Las leyes condensan nuestro conocimiento de lo actual y lo posible; si son profundas llegarán cerca de las esencias. En todo caso, las teorías unifican leyes, y por medio de las teorías - (que son tejidos de leyes) - entendemos y prevenimos los acontecimientos".

Pág. 334 Cap. 6 "Ley".

"En la ciencia se imponen tres requisitos principales a la formulación de la hipótesis: (i) La hipótesis tiene que ser bien formada (formalmente correcta) y significativa (no vacía semánticamente); (ii) La hipótesis tiene que estar fundada en alguna medida en conocimiento previo; y si es completamente nueva desde ese punto de vista, tiene que ser compatible con el cuerpo del conocimiento científico. (iii) La hipótesis tiene que ser empíricamente contrastable mediante los procedimientos objetivos de la ciencia, o sea, mediante su comparación con los datos empíricos contralados a su vez por técnicas y teorías científicas".

Pág. 255 Cap. 5 "Hipótesis".

"...En el caso de cualquier hecho observable (fenómeno) son posibles hi pótesis científicas de dos clases. Tipo I: Hip. Físicas: el fenómeno es un hecho objetivo, o sea, independiente del observador.
Tipo II: Hip. Psicológicas: El fenómeno es subjetivo, o sea, depende del observador.

Pág. 256 Cap. 5 " Hipótesis".

"Para saber cual Hipótesis es verdadera, tenemos que someterlas a contras tación".

CLASES DE HIPOTESIS

1. HIPOTESIS DE CORRELATO EXPERIENCIAL... se refieren a fenómenos hechos experimentados. Contienen por tanto a predic ados fenoménicos, o sea conceptos que se refieren a la experiencia sensible.
2. HIPOTESIS DE CORRELATO EXPERIENCIAL Y FACTICO ^{de hecho} y al objeto de cono cimiento.
3. HIPOTESIS DE CORRELATO FACTICO. Se refieren a hechos u objetivos y pro piedades".
4. HIPOTESIS CUYO CORRELATO ES UN MODELO
A base de modelos teóricos que se ^{ven} como reconstrucciones aproxima- das de sist. reales".

METODO CIENTIFICO : OPERACIONES

1. Enunciar preguntas bien formuladas y verosímilmente fecundas.
2. Arbitrar conjeturas, fundadas y contrastables con la experiencia, para contestar las preguntas.
3. Derivar consecuencias lógicas de las conjeturas.
4. Arbitrar técnicas para someter las conjeturas a contrastación.
5. Someter a su vez a contrastación ^{estas técnicas para comprobar su relevancia y fe que merecen}
6. Llevar a cabo la contrastación e interpretar sus resultados.
7. Estimar la pretensión de verdad de las conjeturas y fidelidad de las técnicas
8. ^{Determinar, mediante el método científico, si las hipótesis y teorías, los principios, métodos, etc. son válidos.}

Pág. 26 Cap. I.

"Planteam. Científ."

1.2 el

"REGLA OBIAS DEL METODO CIENTIFICO (R1 a R5).

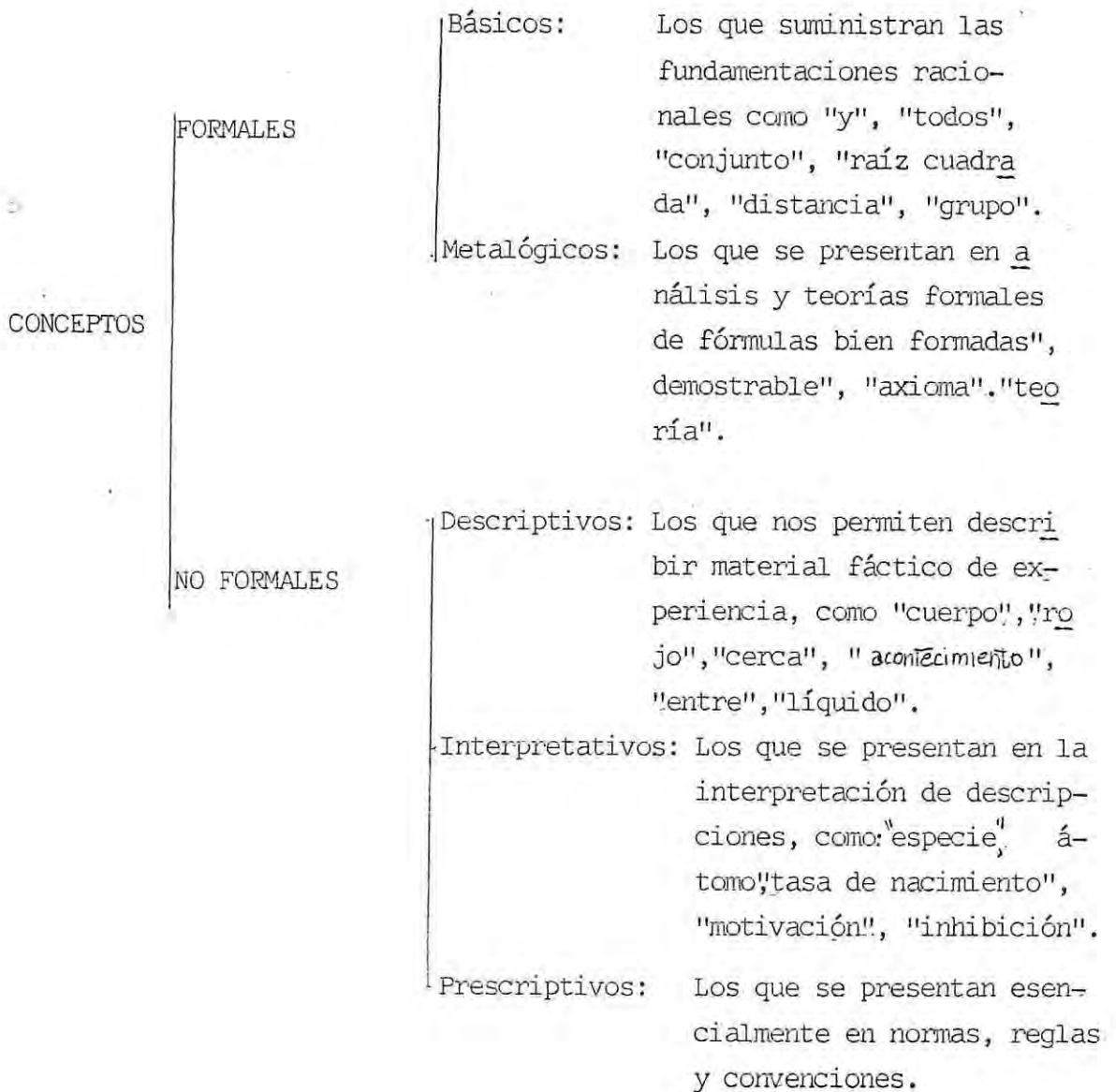
- R1. Formular el problema con precisión y al principio, específicamente.
- R2. Proponer conjeturas bien definidas y fundadas de algún modo y no suposiciones que no comprometan en concreto, ni tampoco ocurrencias sin fundamento visible. (conjeturas que afirmen la existencia de rela- ciones bien definidas). ^{hipótesis}
- R3. Someter las hipótesis a contrastación pura no laxa. (al sujeto expe

rimental se le proponen tanto tareas para las cuales ya está previamente preparado como tareas nuevas).

R4. Preguntarse porqué las respuesta es como es y no de otra manera. (aplicación a base de leyes y no solo generalizaciones).

R5. No declarav una hipótesis verdadera, satisfactoriamente confirmada, considerarla como parcialmente verdadera. Pág. 27 Cap. I
Metodo Científ.

FUNCIONES DE LOS CONCEPTOS



"Los conceptos ontológicos, como "acontecimiento" o "real", están supuestos por o subyacen a toda teoría factual, aunque ésta no los contenga de una forma explícita. Estos conceptos se consideran a veces ordinarios (presistemáticos) o bien excesivamente metafísicos, lo cual es de lamentar, porque su desprecio autoriza la mayor vaguedad ontológica".

Pág. 112 Cap. II

Concepto

2,6 sist. de conceptos.

"Conceptos observacionales son los que denotan objetos directamente observables, como "cuerpo" y "estímulo".

"Estos conceptos se presentan siempre, sin embargo, en los enunciados que tengan como objetivo someter una teoría a contrastación, aunque esa teoría no contenga conceptos observacionales".

Pág. 113 Cap. II

Concepto

2.6 sist. de conceptos.

"La ambigüedad es una tenaz característica de los signos; hasta los signos matemáticos pueden ser ambiguos en cuanto se sacan de su contexto. La ambigüedad es ambivalente: Por un lado nos permite economizar signos y vocabularios técnicos; pero por otro lado, crea confusión. Afortunadamente, puede siempre eliminarse, parcial o totalmente, con el añadido de más signos."

"La extensión de los conceptos están indeterminadas mientras no se establezcan estipulaciones (criterios convencionales) para determinar su dominio de aplicabilidad. (conceptos vagos porque sus intensiones son confusas).

Pág. 119 Cap. III

Dilucidación

3.1 vaguedad y casos limítrofes

"La vaguedad extensional consiste en una indeterminación parcial de la extensión de un concepto."

"Las técnicas científicas pueden clasificarse en conceptuales y Empíricas. Entre las primeras podemos mencionar las tácticas que permiten enunciar de un modo preciso problemas y conjeturas de cierto tipo, así como los procedimientos (algoritmos) para deducir consecuencias a partir de la hipótesis propuesta resuelve los problemas correspondientes. (la matemática, como es obvio, suministra el conjunto más rico de tácticas potentes para enunciar problemas e hipótesis de un modo preciso, para deducir consecuencias a partir de los supuestos y para someter las soluciones a pruebas o contrastación; pero no da ayuda alguna en la tarea hallar problemas o de imaginar el núcleo de hipótesis nuevas para las ciencias factuales. Ej: matemáticas.

"Por lo que hace a las técnicas empíricas, podemos recordar las que sirven para arbitrar experimentos, para llevar a cabo mediciones y la construcción de instrumentos para registrar y elaborar los datos. El dominio de la mayor parte de esta técnica es una cuestión de adiestramiento: el talento

Pág. 32 y 33 Cap. I

Planteamiento Científ.

1.3 táctica científ.

"Técnicas de investigación científica: El cuestionario ramificado, al interacción y el muestreo: (Metodos científicos)

1. El cuestionar ramificado consiste en contemplar el conjunto de posibilidades (lógicas o físicas, según el caso) y dividirlos paso a paso en subconjuntos recíprocamente disyuntivos hasta que el subconjunto (o el elemento) deseado se alcanza en algún paso.

El cuestionar ramificado es la metodización del procedimiento por ensayo y error.

2. Los procedimientos iterativos son ensayos realizados paso a paso con los que se obtiene un progresivo perfeccionamiento de una solución aproximada cada solución se basa en (es una función de) la solución precedente y es mejor (mas precisa) que ella.

Los procedimientos iterativos se perfeccionan a sí mismos...hasta que sea despreciable la diferencia entre dos soluciones sucesivas.

3. El muestreo al azar consiste en la extracción de un pequeño subconjunto inicial o población, de tal modo que la selección extraída no dependa de las propiedades de los individuos que la componen, o sea esté libre de prejuicios y tendencias. Ej: cuando se somete un experimento a contrastación empírica.

1.2.y 3 Son especializaciones del metodo de aproximaciones sucesivas.

Pág. 33 Cap. I

Planteamiento Científ.

1.3 Táctica Científ.

"La diferencia primera y más notable entre las varias ciencias es la que se presenta entre ciencias formales y ciencias factuales, o sea entre las que estudian ideas y las que estudian hechos. La lógica y la matemática son ciencias formales: no se refieren a nada que se encuentre en la realidad para convalidar sus fórmulas. La Física y la Psicología se encuentran en cambio entre las Ciencias Factuales: Se refieren a hechos que se supone ocurren en el mundo, y consiguientemente, tienen que apelar a la experiencia para contrastar sus fórmulas".

Pag 38 cap I

Planeamiento Científico

1.4 las Ramas de la ciencia

"La vaguedad intensional es una condición necesaria, pero no suficiente de la vaguedad extensional: Si un concepto es extensionalmente vago, entonces lo es también intensionalmente, pero la afirmación inversa no es necesariamente verdadera".

"Tales criterios prácticos consisten en considerar unas pocas notas inequívocas como suficientes para incluir algo en una clase (el hombre y la capacidad de razonar)

Pág. 122 Cap. III

Dilucidación

3.1 vaguedad y casos limítrofes

Las técnicas de dilucidación conceptual pueden clasificarse en tres grupos:

- (i) Interpretación por referencia a lo que el signo o concepto representa.
- (ii) Análisis, o sea, definición por ejemplo
- (iii) Síntesis, o construcción de un conj. ordenado de enunciados (teoría) en el cual el concepto en cuestión se presenta ya como la drilla de la construcción (concepto no definido) ya como idea definida. El procedimiento de dilucidación consistente en insertar el concepto en una teoría se examinará mas adelante...

Pag 129 Cap. III

Dilucidación

3.2 precisión

Hoy día admitimos la existencia de diversos procedimientos para determinar signos y las ideas correspondientes. Podemos especificar la significación de un signo de modo más o menos completo y por diversas vías, por ejemplificación, por descripción informal y parcial del designatum del signo (la llamada definición real), por clasificación, por definición, por la construcción de una teoría y por otras vías más.

...El intento de ^{definir} todo concepto nos hace caer en circularidad, como muestran las definiciones del diccionario, y que el modo de evitar ese vicio en un contexto dado consiste en empezar por admitir un conjunto de conceptos no definidos (primitivos) que pueden aclararse mediante observaciones y ejemplos, pero, sobre todo, lo son por el papel que desempeñan en el sistema y que sirven para definir todos los demás conceptos de dicho sistema. Pero el prestigio tradicional de la definición es tal que sigue llamándose así, demasiado frecuentemente, a todo procedimiento mediante el cual se determine en alguna medida el contenido y la función de símbolos.

Pág. 137

La significación de un símbolo puede especificarse ya a base de otros signos, ya por referencia a objetos no lingüísticos. En el primer caso podemos hablar de una relación signo-signo, y en el segundo de una relación signo-hecho. (relación signo-objeto físico + signo-experiencia)

Pág. 138 Cap. III 3.2

Precisión

La definición es propiamente una correspondencia signo-signo. En este sentido estricto una definición es una operación puramente conceptual por lo cual:

- (i) Se introduce formalmente un nuevo término en algún sistema de signos (como el lenguaje de una teoría) y,
- (ii) Se especifica en alguna medida la significación del término

en la medida, precisamente, en que es precisa la significación de los términos definientes

3.3 Definición

Pág. 139 Cap. III

Precisión.

Los postulados limitan las posibilidades de interpretación, pero no cacterizan a las nociones primitivas de una teoría de un modo no-ambiguo: No determinan pues totalmente sus significaciones. La especificación del significado de los conceptos primitivos de una teoría se hace por medio de referencias.

Lo que caracteriza sin abigüedad un conjunto de axiomas - siempre que se le añadan las necesarias reglas de correspondencia, o referencias es el objeto o concepto-clave de la teoría.

Pág. 143 Cap. III

Definición

Y aún otra cautela debe tomarse a saber: que ninguna teoría factual puede suministrar mas que una definición temporal y contextual (parcial por tanto) de su concepto-clave; un cambio de la teoría puede suponer una modificación de dicho concepto. Esta situación no tiene paralelismo exacto en la ciencia formal, pues en ésta el objeto de la investigación coincide con su concepto-clave (es imposible empezar una investigación teniendo totalmente definido su objeto)

Pág. 143

Establezcamos, por último una condición que tiene alcance ontológico y metodológico, a saber: siempre que sea posible, debe definirse lo superior por lo inferior o igual. Ejemp. No se deben definir conceptos físicos a base de conceptos fisiológicos o psicológicos. Consideremos la siguiente definición de "gas". Un cuerpo es un gas (o es gaseoso) si y sólo si no afecta a nuestro sentido del tacto ni a nuestra percepción muscular, pero puede ser percibido inhalandolo en ausencia de aire". Esta definición es formalmente correcta y didácticamente útil, pero no es aceptable en física, porque es antropocéntrica: reduce una propiedad de nivel bajo , a un conjunto de propiedades de alto nivel (cualidades sensibles o secundarias) desde el principio mismo de la época moderna ha sido una condición tácita de las definiciones científicas la de que el estatuto ontológico del definiens sea mas bajo o igual que el del definiendum, esta exigencia tiene un sustrato naturalista, lo que muestra una vez mas que en la ciencia las definiciones no son siempre puras convenciones lingüísticas, y que la ciencia no es filosoficamente neutra.

1.2 FICHAS DE LECTURA

Las definiciones no pueden sustituir a la experiencia, ni suministran nuevo conocimiento (como no sea psicológicamente); pero tampoco lo pretenden aunque contienen cierta experiencia y alguna conciencia de dicha experiencia *proclamar* la indefinibilidad absoluta de determinados términos, o sea, la imposibilidad de definirlos en ningún contexto, es mero pragmatismo. La definibilidad es relativa al contenido y la definibilidad tiene que probarse antes de proclamarse.

CURSO DE LINGUISTICA GENERAL. FERDINAND DE SAUSSURE

1.2 LECTURA

Saussure completa el concepto de la lengua-sistema con visión personal de las relaciones entre la palabra y el pensamiento, y entre la materia acústica y los sonidos lingüísticos:

Sólo los signos lingüísticos nos hacen distinguir dos ideas de manera clara y constante. La sustancia fónica tampoco es en sí más que una informe materia plástica que sólo gracias a la lengua se divide a su vez en partes distintas para proporcionar los significantes que el pensamiento necesita. El sonido no es un mero medio fónico material para la expresión de las ideas; en la lengua, sonido y pensamiento llegan por su unión a delimitaciones recíprocas de unidades...

El pensamiento-sonido implica divisiones y la lengua elabora sus unidades al constituirse entre dos masas amorfas. Tal es lo que Saussure entiende por articulación: La lengua es el dominio de las articulaciones.

OBJETO DE LA LINGUISTICA:

El fenómeno lingüístico presenta perpetuamente dos caras que se corresponden sin que la una valga mas que gracias a la otra: 1.- la lengua, o sistema adquirido .

2.- Y el habla, el uso individual del sistema.

El hecho de sincronía es siempre significativo (intencional). siempre pone en relación dos terminos simultaneos; no es Gaste lo que expresa el plural sino la oposición Gast- Gaste. En el hecho diacrónico, al revés: No interesa más que un solo término y para que aparezca una forma nueva (Gaste) es necesario que la lengua (Gasti) le ceda lugar.

Pág. 13

La fonética se ocupa de los sonidos lingüísticos en su constitución material: Materia física y actividad Fisiológica; la fonología los estudia en su constitución intencional de signo. Como materia, un sonido existe lo mismo aislado que agrupado; como signo, solo funciona en relación con los otros del sistema, como valor solidario. La realización fonética es la que no se sale del habla (Saussure); pero el sistema fonológico realizado, ése pertenece a la lengua.

Pág. 14

Las lenguas son sistemas de signos en donde nada cuenta sino los valores marcados por diferencias; un juego de correspondencias y oposiciones, sistemas extra individuales, de existencia solo social. La ciencia estudiará esos sistemas, sus elementos componentes y el juego de sus relaciones. Ese será "el objeto a la vez integral y concreto de la lingüística".

Pág. 21

Al analizar el circuito del habla, contamos: 1º, en el cerebro de (A) un concepto asociado a una imagen acústica; 2º, el cerebro transmite la orden de ejecución a los órganos fonadores y articuladores, y éstos la cumplen; 3º, las ondas sonoras van de la boca de (A) al oído de (B); 4º, en (B), la excitación del oído corre al cerebro; 5º "en el cerebro, asociación psíquica de la imagen con el concepto correspondiente".

La lengua se puede localizar en la porción determinada del circuito donde una imagen acústica viene a asociarse con un concepto".

Pág. 23.

A. La "lengua" no encierra previamente en su sistema el pensamiento concreto que por su intermedio voy ahora articulando; encierra sí, los procedimientos de articulación (-unos pocos válidos para todos los pensamientos posibles-) y también una nomenclatura (que ya nos presenta la realidad reducida a clases) de la que voy entresacando los nombres para los afijos de mi pensamiento.

Pág. 24

B. El pensamiento que articulo idiomáticamente no pierde su unidad originaria en la articulación, sino que es el pensamiento unitario original el que mi espíritu sigue manteniendo presente a través de su articulación. Este pensamiento no se puede expresar por asociación con palabras alguna, y por eso precisamente lo tengo que articular.

Pág. 24

Contra el principio de Saussure, la Diacronía se genera en la sincronía.

Pág. 18

Cada palabra depende de su grupo semántico, no sólo en el funcionamiento sincrónico del sistema (saussure), sino en la aparición del cambio; y a la inversa, los grupos semánticos se reordenan con las innovaciones (negación del principio de Saussure).

Pág. 19

Si el habla es un medio de creación, el comprender es sin escape posible un modo de recreación. El mero asociar no lo explica, porque el pensamiento ahora hablado no estaba previsto (ni ningún otro) en el sistema de signos que es la lengua Saussure descubre luminosamente que el producir y armar tal pensamiento particular es cosa del habla, no de la lengua.

Pág. 25

(La lengua como un sistema autónomo, ajeno al habla, fuera del alcance de sus hablantes, y que funciona gracias a un juego de asociaciones y correspondencias entre los términos mismos, como con mecánica sideral.)

Pág. 27

Reconocemos que la lengua no tiene existencia real en ninguna parte; solo existe en el uso activo que de ella hace el que habla o en el uso activo del que comprende. Solo el "habla real da realidad a la lengua. Esto obliga a ver en el habla y no en la lengua el gozne de la ciencia del lenguaje (el lenguaje es esencialmente "habla" y no "lengua".)

Pág. 26

Se concidera la lengua como una esfera particular, un cuarto reino de la naturaleza; de ahí ciertas maneras de razonar que habrían chocado en cualquiera otra ciencia.

Pág. 43

La lingüística propiamente dicha, que dió a la comparación el lugar que le corresponde exactamente, nació del estudio de las lenguas romances y de las lenguas germánicas. Los estudios románicos inaugurados por Diez (su "gramática de las lenguas romances" data de 1832 - 1838) contribuyen particularmente a acercar la lingüística a su objeto verdadero.

Pág. 44

Gracias a los neogramáticos ya no se vio en la lengua un organismo que se desarrolla por sí mismo, sino un producto del espíritu colectivo de los grupos lingüísticos.

Pág. 45

Cap. II Materia y tarea de la lingüística

La materia de la lingüística está constituida en primer lugar por todas las manifestaciones del lenguaje humano, ya se trate de pueblos salvajes o de naciones civilizadas de épocas arcaicas, clásicas o de decadencia, teniendo en cuenta en cada período, no solo el lenguaje correcto y el "bien hablar", sino todas las formas de expresión

Pág. 46

Los cambios fonéticos, manifestaciones materiales y mecánicas, son en el fondo parte de la psicología en la lengua

Pág. 47

Cap. III Objeto de la lingüística

El fenómeno lingüístico presenta perpetuamente dos caras que se corresponden sin que la una valga más que gracias a la otra.

1° Las sílabas que se articulan son impresiones acústicas percibidas por el oído, pero los sonidos no existirían sin los órganos vocales así una 'n' no existe más que por la correspondencia de estos aspectos, no se puede pues, reducir la lengua al sonido, ni separar el sonido de la articulación bucal; a la recíproca, no se pueden definir los movimientos de los órganos vocales si se hace abstracción de la impresión acústica.

2° Pero admitimos que el sonido sea una cosa simple: ¿ es el sonido el que hace el lenguaje? No; no es más que el instrumento del pensamiento y no existe por sí mismo. Aquí surge una nueva y formidable correspondencia: el sonido, unidad compleja, acústico-vocal, forma a su vez con la idea de unidad compleja, fisiológica y mental. Es más:

3° El lenguaje tiene un lado individual y un lado social y no se puede concebir un lado sin el otro. y,

4° En cada instante el lenguaje implica un sentido establecido y una evolución: en cada momento es una institución actual y un produc

to del pasado. Parece a primera vista muy sencillo distinguir entre el sistema y su historia... en realidad la relación que une esas dos cosas es tan estrecha que es difícil separarlas.

Pag. 50

La lengua no es más que una determinada parte del lenguaje aunque especial. Es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esa facultad en los individuos.

Pág. 51

La lengua es una convención y la naturaleza del signo en que se conviene es indiferente. Cierta definición de lo que se llama lenguaje articulado podría confirmar esta idea en latín artículos significan "miembro, parte, subdivisión en una serie de cosas"; en el lenguaje, la articulación puede designar; o bien la subdivisión de la cadena de significaciones en unidades significativas o bien la subdivisión de la cadena hablada en sílabas; este sentido es el que los alemanes dan a su *gegliederte Sprache*.

Ateniéndonos a esta segunda definición, se podría decir que no es el lenguaje hablado el natural al hombre, sino la facultad de constituir una lengua: es decir un sistema de signos distintos que corresponden a ideas distintas.

La facultad de asociación y de *condición* que se manifiesta en todos los casos en que no se trate nuevamente de signos aislados; esta facultad es la que desempeña el primer papel en la organización de la lengua como sistema.

Pág. 56

Mientras que el lenguaje es heterogéneo, la lengua así delimitada es de naturaleza homogénea... es un sistema de signos en el que sólo es esencial la unión del sentido y de la imagen acústica, y donde las dos partes del signo son igualmente psíquicas.

Pág. 58

La lengua, no menos que el habla, es un objeto de naturaleza concreta, y esto es gran ventaja para su estudio. Los signos lingüísticos no por ser esencialmente psíquicos abstracciones; las asociaciones ratificadas por el consenso colectivo y cuyo conjunto constituye la lengua, son realidades que tienen su asiento en el cerebro; además los signos de la lengua son (...) no hay más que la imagen acústica, y esta se puede traducir en una imagen visual constante.

La lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de esas imágenes.

Pág. 59

La lengua es un sistema de signos que expresan ideas y por eso comparable a la escritura, al alfabeto de los sordo-mudos, a los ritos simbólicos, a las formas de cortesía, a las señales militares, solo que es el más importante de todos los sistemas.

SEMILOGIA: Una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Nos enseña en que consisten los signos y cuales son las leyes que los gobiernan.

El psicólogo estudia el punto de vista del mecanismo del signo en el individuo. El método más fácil, pero no lleva más allá de la ejecución individual, sin alcanzar al signo, que es social por naturaleza.

El signo es ajeno siempre en cierta medida a la voluntad individual o social, y en eso está su carácter esencial, aunque sea el que menos evidente se haga a primera vista.

Pág. 61

El estudio del lenguaje ~~completo~~, pues, dos partes: la una, esencial, tiene por objeto la lengua, que es social en su esencia e independiente del individuo; este estudio es únicamente psíquico; la otra secundaria, tiene por objeto la parte individual del lenguaje, es decir, el habla, incluida la fonación, es psicofísica.

La lengua existe en la colectividad en la forma de una suma de acuñaciones depositadas en cada cerebro más o menos como un diccionario cuyos ejemplares, idénticos, fueran repartidos entre los individuos. Es algo que está en cada uno de ellos, aunque común a todos y ~~está~~ fuera de la voluntad de los depositarios.

El habla es la suma de todo lo que las gentes dicen, y comprende:
A) Combinaciones individuales, dependientes de la voluntad de los hablantes.

B) Actos de fonación igualmente voluntarios, necesarios para ejecutar tales combinaciones. No hay pues nada de colectivo en el habla; sus manifestaciones son individuales y momentáneas

Pág. 70.

No hay más que dos sistemas de escritura:

1. El sistema ideográfico, en el cual la palabra está representada por un signo único y ajeno a los sonidos de que se compone. Ese signo se refiere al conjunto de la palabra y de ahí indirectamente a la idea que expresa. El ejemplo clásico de tal sistema es la escritura china.

2° El sistema llamado comunmente "fonética", que aspira a reproducir la serie de sonidos que se suceden en las palabras; las escrituras fonéticas pueden ser silábicas o alfabéticas, es decir, basadas en los elementos irreproducibles del habla.

Pág. 75

La fisiología de los sonidos se suele llamar fonética. Este término nos parece impropio, y lo reemplazamos por el de fonología. Pues fonética ha empesado por designar y debe continuar designando el estudio de la evolución de los sonidos, y no hay por que confundir en un mismo nombre dos estudios absolutamente distintos. La fonética es ciencia histórica, que analiza acontecimientos transformaciones, y se mueve en el tiempo. La fonología esta fuera del tiempo, ya que el mecanismo de la articulación queda siempre semejante a sí mismo.

La lengua es un sistema basado en la oposición psíquica de esas impresiones acústicas, lo mismo que un tapiz en una obra de arte producida por la oposición visual entre hilos de colores diversos; ahora bien, lo que importa para el análisis es el juego de esas oposiciones, no los procedimientos con que se han obtenido los colores .

Pág. 84

Se lee de dos maneras: la palabra nueva o desconocida , la deletreamos letra a letra; pero la palabra usual y familiar se abarca de una sola ojeada; independiente de las letras que la componen, la imagen de esa palabra adquiere para nosotros un valor ideográfico.

Pág. 86

Los términos implicados en el signo lingüístico, significado , significante son ambos psíquicos y estan unidos en nuestro cerebro por un vínculo de asociación.

Lo que el signo une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen sensorial, y si llegamos a llamarla "material" es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente abstracto.

Pág. 128

El signo lingüístico es, pues, una entidad psíquica de dos caras, que puede representarse por la siguiente figura:

Llamamos signo a la combinación del concepto y de la imagen acústica. Proponemos conservar la palabra signo para designar el conjunto y reemplazar concepto e imagen acústica respectivamente por significado y significante.

CARACTERES PRIMORDIALES DEL SIGNO:

1º Lo arbitrario del signo lingüístico: La idea de sur no está ligada por relación alguna interior con la secuencia de sonidos s- u+r, que le sirve de significante; podría estar representada tan perfectamente por cualquier otra secuencia de sonidos.

En efecto todo medio de expresión recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo, o lo que viene a ser lo mismo en la convención. (los signos de cortesía de los Chinos).

2º Caracter lineal del significante: El significante por ser de naturalidad auditiva, se desenvuelve en el tiempo únicamente y tiene los caracteres que toma del tiempo: A) Representa una extensión y B) esa extensión es mensurable en una sola dimensión, en la línea.

Precisamente porque el signo es arbitrario no conoce otra ley que la tradición puede ser arbitrario.

Pág. 133

VALOR: Sistema de equivalencia entre cosas de ordenes diferentes (un trabajo y un salario; un significado y un significante.)

Pág. 147 Cap. III

Lingüística estática y ...

CAPITULO III. LA LINGUISTICA ESTATICA Y LINGUISTICA EVOLUTIVA

La multiplicidad de signos, ya invocada para explicar la continuidad de la lengua, nos prohíbe en absoluto estudiar simultaneamente sus relaciones en el sistema. He ahí la razón de que distingamos dos lingüísticas.

Pág. 148

El tiempo permitirá a las fuerzas sociales que actúan en ella desarrollar sus efectos, y se llega al principio de continuidad que anula a la libertad. Pero la continuidad implica necesariamente la alteración, el desplazamiento mas o menos considerable de las relaciones.

Pág. 145

El hecho sincrónico es siempre significativo: siempre pone en relación dos términos simultáneos; no es "Gäste" por sí solo lo que expresa el plural, sino la oposición Gast: Gäste en el hecho diacrónico al revés: no interesa más que un término, y para que aparezca una forma nueva (Gäste) es necesario que la antigua (Gasti) le ceda su puesto.

Pág. 155

En la lengua cada término tiene un valor por su oposición con todos los otros términos.

El sistema nunca es más que momentáneo; varía de posición a posición.

Pág. 162.

La lingüística diacrónica estudia por el contrario las relaciones que unen términos sucesivos no apercibidos por una misma conciencia colectiva, y que se reemplazan unos a otros sin formar sistemas entre sí.

Pág. 174

Para señalar mejor esta oposición y este cruzamiento de dos ordenes de fenómenos relativos al mismo objeto, preferimos hablar de lingüística diacrónica.

(Lingüística evolutiva = Ling. diacrónica/Lingüist. estática =Lingüist. sincrónica.)

Es sincrónico todo lo que se refiere al aspecto estático de nuestra ciencia, y diacrónica, todo lo que se relaciona con las evoluciones

Del mismo modo sincronía ^{y diacronía} ~~de signos~~ respectivamente un estado de lengua y una fase de evolución.

Pág. 149

SEGUNDA PARTE LINGUISTICA SINCRONICA

CAPITULO II. LAS ENTIDADES CONCRETAS DE LA LENGUA.

Los signos de que se compone la lengua no son abstracciones, sino objetos reales; esos signos y sus relaciones son los que estudia la lingüística, y se les puede llamar entidades concretas de esta ciencia.

Pág. 178

1º La entidad lingüística no existe más que gracias a la asociación del significante y el significado; sino se retiene más que uno de esos elementos, se desvanece; en lugar de un objeto concreto, solo tenemos delante una abstracción.

Pág. 178

Una sucesión de sonidos sólo es lingüística si es soporte de una idea; tomada en sí misma no es más que la materia de un estudio psicológico.

Lo mismo ocurre con el significado; si lo separamos de su significante. Conceptos como "casa", "blanco", "ver", etc. considerados en sí mismos, pertenecen a la psicología; sólo se hacen entidades lingüísticas por asociación con imágenes acústicas; en la lengua, un concepto es una cualidad de la substancia fónica, como una sonoridad determinada es una cualidad del concepto.

Pág. 179

En resumen la lengua no se presenta como un conjunto de signos de antemano, como si en ellos bastara estudiar la significación y la disposición; es una masa indistinta en la que la atención y hábito son los únicos que nos pueden hacer hallar los elementos particulares. La unidad no tiene carácter fónico especial, y la única definición que se puede dar de ella es la siguiente: "un trozo de sonoridad que con exclusión de lo que precede y de lo que sigue en la cadena hablada, es el significante de cierto concepto."

Pág. 180

Pero así como el juego de ajedrez está todo entero en la combinación en la combinación de las diferentes piezas, así también la lengua tiene el carácter de un sistema basado completamente en la oposición de sus unidades concretas. La lengua presenta, pues, el extraño y sorprendente carácter de no ofrecer entidades perceptibles a primera vista sin que por eso pueda dudar de que existan y de que el juego de ellas es lo que la constituye. Este sin duda es un rasgo que la distingue de todas las otras instituciones.

Pág. 184

CAPITULO IV. LA LENGUA COMO PENSAMIENTO ORGANIZADO EN LA MATERIA FONICA.
Para darse cuenta de que la lengua no puede ser otra cosa que un sistema de valores puros, basta considerar los dos elementos que entran en juego en su funcionamiento: la ideas y los sonidos.

Pág. 191

Se podrá llamar a la lengua el dominio de las articulaciones. Cada término lingüístico es un miembro, un artículo donde se fija una idea en un sonido y donde en sonido se hace el signo de una idea.

La lingüística trabaja, pues, en el terreno limítrofe donde los elementos de dos ordenes se combinan; esta combinación produce una forma, no una sustancia.

Pág. 193.

La colectividad es necesaria para establecer valores cuya única razón de ser está en el uso y en el consenso generales;...

Pág. 193

El contenido de una palabra no está verdaderamente determinado más que por el concurso de lo que existe fuera de ella. Como la palabra forma parte de un sistema, esta revestida, no solo de una significación, sino también, y sobre todo, de un valor, lo cual es cosa muy diferente.

Pág. 197.

Cuando se dice que los valores corresponden a conceptos se sobrentiende que son puramente diferenciales, definidos no positivamente por su contenido, sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema: su más exacta característica es la de ser lo que los otros no son.

ejempl.: Tibio es lo que no es frío ni caliente.

Pág. 199

Los Fonemas son ante todo entidades opositivas, relativas y negativas.

Pág. 201.

Dos signos que conforman cada uno un significado y un significante no son diferentes; solo son distintos. Entre ellos no hay más que oposición. (No se pueden comparar porque son opuestos).

CAPITULO V. RELACIONES SINTAGMATICAS Y ASOCIATIVAS.

En el discurso, los elementos se alinean uno tras otro en la cadena del habla. Estas combinaciones que se apoyan en la expresión se pueden llamar sintagmas. El sintagma se compone siempre, pues, de dos o más unidades consecutivas (releer, contra todos, saldremos, etc)

Por otra parte, fuera del discurso, las palabras que ofrecen algo de común se asocian en la memoria, y así forman grupos en el seno de los cuales reinan relaciones muy diversas; las relaciones asociativas.

Pág. 208

La conexión sintagmática es " in praesentia "; se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva. Por el contrario la conexión asociativa une términos " in absentia " en una serie mnemónica virtual.

Pág. 208

CAPITULO VII. LA GRAMATICA Y SUS DIVISIONES.

1. Definiciones.

Se ha convenido en llamar gramática a la morfología y a la sintaxis reunidas, con exclusión de la lexicología o ciencia de las palabras.

La morfología trata de las diversas categorías de palabras (verbos, nombres, adjetivos etc) y de las diferentes formas de flexión (conjunción , declinación).

La sintáxis según la definición más corriente, es la teoría de los agrupamientos de palabras, por lo tanto todos los modos de sintáxis pertenecen a la SINTAGMATICA.

Pág. 224

TERCERA PARTE LINGUISTICA DIACRONICA CAP. I.

La lingüística diacrónica estudia no ya las relaciones entre términos ~~coexistentes~~ de un estado de lengua, sino entre términos sucesivos que se sustienen unos a otros en el tiempo.

La fonética y la fonética entera, es el primer objeto de la lingüística en efecto, la evolución de los sonidos es incompatible con la noción de estado; comparar fonemas o grupos de fonemas con lo que han sido anteriormente equivale a establecer una diacronía.

Pág. 231.

CAP. IV. ANALOGIA

DEFINICION

A ella corresponden toda las modificaciones normales del aspecto exterior de las palabras que no son de naturaleza fonética.

La analogía supone un modelo y su imitación regular.

Una forma analógica es una forma hecha a imagen de otra o de otras muchas según una regla determinada.

Pág. 260

CAP. VIII UNIDADES IDENTIDADES Y REALIDADES DIACRONICAS

La lingüística estática opera con unidades que existen según el encadenamiento sincrónico.

No hay fenómeno de sintáxis sin la unión de alguna determinada cadena de unidades fónicas y justamente esta relación es la que ha sido modificada. Los sonidos subsisten, pero las unidades significativas ya no son las mismas.

Hemos dicho que la alteración del signo es un desplazamiento de relación entre el significante y el significado... Esta definición se aplica no sólo a la alteración de los términos del sistema, sino también a la evolución del sistema mismo; el fenómeno diacrónico en su totalidad no es otra cosa.

"Visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales".

Pág. 20

Conocimiento visual y lenguaje verbal.

El como vemos el mundo afecta casi siempre a lo que vemos.

Después de todo, el proceso es muy individual en cada uno de nosotros.

El control de la mente viene frecuentemente programado por las costumbres sociales. De la misma manera que ciertos grupos culturales comen cosas que repugnarían a otros, tenemos preferencias visuales profundamente arraigadas en nosotros.

Pág. 24

Una aproximación a la alfabetidad visual.

Los datos visuales presentan tres niveles distintos e individuales: el "Input" visual que consiste en una mirada de sistemas de símbolos.

El materia visual representacional que reconocemos en el entorno y que es posible reproducir en el dibujo, la pintura, la escultura y el cine, y la infraestructura abstracta o forma de todo lo que vemos, ya sea natural o esté compuesto por efectos intencionados.

Pág. 25

Algunas características de los mensajes visuales.

En todos los estímulos visuales y a todos los niveles de inteligencia visual, el significado no solo recide en los datos representacionales, en la información ambiental o en los símbolos incluido el lenguaje, sino también en las fuerzas compositivas que existen o coexisten con la de claración visual fáctica. Cualquier acontecimiento visual es una forma con contenido, pero el contenido está intensamente influido por la significancia de las partes constituyentes, como el color, el tono, la textura, la dimensión, la proporción y sus relaciones compositivas con el significado.

Pág. 27

La caja de herramientas de todas las comunicaciones visuales son los elementos básicos, la fuente compositiva de cualquier clase de materiales y mensajes visuales, o de cualquier clase de objetos y experiencias: El punto, o Unidad Visual Mínima, señalizador y marcador del espacio;

La línea articulante, fluido e infatigable de la forma, ya sea en la flexibilidad del objeto o en la rigidez del plano técnico: El contorno, los contornos básicos como el círculo, el cuadrado, el triángulo y sus infinitas variantes, combinaciones y permutaciones dimensionales y planas; la dirección, canalizadora del movimiento que incorpora y refleja el carácter de los contornos básicos, el circular, la diagonal y la perpendicular: El tono, presencia o ausencia de luz, gracias a la cual vemos; el color, coordenada del tono con la añadidura del componente cromático, elemento visual más emotivo y expresivo; la textura, óptica o táctil, carácter superficial de los materiales visuales, la escala o proporción, tamaño relativo y medición; la dimensión y el movimiento, tan frecuentemente involucrados en la expresión. Estos son los elementos visuales que constituyen la materia prima en todos los niveles de inteligencia visual y a partir de los cuales se proyectan y expresan todas las variedades de declaraciones visuales, de objetivos, entornos y experiencias.

La técnica visual más dinámica es el contraste que se contrapone a técnica opuesta, la armonía.

Son muy numerosas las técnicas aplicables para la obtención de soluciones visuales. (...)

CONTRASTE

Exageración
Espontaneidad
Acento
Asimetría
Inestabilidad
Fragmentación
Economía
Audacia
Transparencia
Variación
Complejidad
Distorsión
Profundo
Agudeza
Actividad
Aleatoriedad
Irregularidad
Yuxtaposición
Angularidad

ARMONIA

Reticencia
Predictibilidad
Neutralidad
Simetría
Equilibrio
Unidad
Profusión
Sutileza
Opacidad
Coherencia
Sencillez
Realismo
Plano
Difusión
Pasividad
Secuencialidad
Regularidad
Singularidad
Redonde

CONTRASTE

Representación
Verticalidad

ARMONIA

Abstracción
Horizontalidad

Pág. 29

Proceso multidimensional cuya característica más notable es su simultaneidad. Toda función está ligada al proceso, a la circunstancia, pues la vista no solo nos ofrece opciones metodológicas para la obtención de información sino también opciones que coexisten, están disponibles y son operativas en el mismo momento.

Pág. 30

"El arte es...una visión directa de la realidad"

Entre el significado general, estado de ánimo o ambiente de la información visual y un mensaje específico y definido se interpone todavía otro campo del significado visual, la funcionalidad en aquellos objetos que son diseñados, realizados y manufacturados para servir a un propósito.

Pág. 34

Por abstractos que puedan ser los elementos psicofisiológicos de la sintaxis visual cabe definir su carácter general.

El significado inherente a la expresión abstracta es intenso; cortocircuita el intelecto, poniendo directamente en contacto emociones y sentimientos, encerrando el significado esencial, atravesando el nivel consciente para llegar al inconsciente.

La información visual puede tener también una forma definible bien sea mediante un significado adscrito en forma de símbolos, o bien mediante la experiencia compartida del entorno o de la vida.

Pág. 34 Cap. II

Composición

La tensión o la ausencia de tensión es el primer factor compositivo que podemos usar sintácticamente en nuestra búsqueda de la alfabetidad visual.

Pág. 39 Cap. II

Tensión

La ambigüedad visual, como la ambigüedad verbal, no sólo oscurece la intención compositiva, sino también el significado.

Pág. 42

Cada una de las direcciones visuales tiene un fuerte significado asociativo y es una herramienta valiosa para la confección DE mensajes visuales. La referencia horizontal- vertical ya ha sido comentada, recordemos que constituye la referencia primaria del hombre respecto a su bienes-tar y su maniobrabilidad. Su significado básico no solo tiene que ver con la realción entre el organismo humano y el entorno sino también el de todas las cosas que se construyen y diseñan. La dirección diagonal tiene una importancia grande como referencia directa a la idea de estabilidad, es la formulación opuesta, es la fuerza direccional más provocadora. Su significado es amenazador y casi literalmente subersivo, las fuerzas direccionales curvas tienen significado, asociados al encuadramiento, la repetición e el calor.

Pág. 61 Cap. II

Hay tres matices primario o elementales: Amarillo, rojo, azul. Cada uno representa cualidades fundamentales. El amarillo es el color que se considera más próximo a la luz y el calor; el rojo es el mas emocional y activo; el azul es pasivo y suave; el amarillo y el rojo tienden a expandirse, el azul a contraerse. Cuando se asocian en mezclas se obtienen nuevos significados. El rojo que es el matiz provocador, se amortigua al mezclarse con el azul y se activa al mezclarse con el amarillo. Los mismos cambios en los efectos se obtienen con el amarillo que suavisa al mezclarse con el azul.

Pág. 67 Cap. II

Colores

Los elementos situados en áreas de tensión tienen más peso que los elementos nivelados. el peso, que en este contexto significa fuerza de a-tracción para el ojo.

Pág. 44

Cuanto más intensa o saturada es la coloración de un objeto visual o un hecho, más cargado está de expresión y emoción.

Pág. 68 color

Cap. II

Expresamos y recibimos mensajes visuales a tres niveles: representacionalmente —aquello que vemos y reconocemos desde el entorno y la ex-periencia— : abstractamente— cualidad dinestética de un hecho visual reducido a sus componentes visuales y elementales básicos realzando los medios mas directos, emocionales y hasta primitivos de confección del mensaje— simbólicamente— el vasto universo de sistemas de sím

bolos codificados que el hombre ha creado arbitrariamente y al que adscribe un significado—; todos estos niveles de obtención de información se solapan y están interconectados, pero es posible establecer entre ellos las distinciones suficientes para analizarlos tanto desde el punto de vista de su valor como táctica, en potencia para la confección de mensajes, como desde el ángulo de su carácter en el proceso de la visión.

Pág. 83.

El significado radica en la subestructura, en fuerzas visuales elementales y puras, y porque pertenece al reino de la anatomía del mensaje visual, su comunicación es muy intensa.

Pero la cierto es que, incluso cuando vemos un informe visual del entorno que es altamente detallado y representacional coexiste con otro mensaje visual de carácter abstracto que expone las fuerzas visuales elementales, mensaje este último con un significado concentrado y de enorme influencia sobre la respuesta.

Pág. 96 Cap.II

Abstracción

La naturaleza de la abstracción libera al visualizador de las demandas que suponen representar la solución final acabada y permite así, que salgan a la superficie las fuerzas estructurales subyacentes de la composición que aparezcan los elementos visuales puros y que se pueda experimentar directamente con las técnicas de aplicar.

Pág, 99

Abstracción

La interacción entre propósito y composición, entre estructura y sintáctica y sustancia visual (yo: figuración) debe ser mutuamente fortalecedora para resultar visualmente efectiva.

Pág. 100

Abstracción

FOTOCOPIA DEL TEXTO DE DONIS A. DODD "LA SIMPLIFICACION DE LA FORMA"

IMAGEN - Pasamos a la percepción global de un campo visual dado o de determinados sectores de este campo visual, formando un conjunto de señales elementales y que aparecen simultáneamente creando una figura o impresión totalizante.

En el conjunto de sus partes, la imagen visual comporta siempre -por su misma simultaneidad con que es percibida- determinadas relaciones o coordinaciones; estas relaciones pueden aparecer casualmente combinadas en la naturaleza o por el hombre, y significativa o intencionadamente coordinadas para emitir una expresión o crear una sensación; aunque no existe intrínsecamente relación alguna entre las partes que componen ciertas imágenes, el todo percibido las presenta como una unidad significativa.

La imagen visual se manifiesta en la sensación y ella dibuja la figura global de conjuntos relacionados, y apenas atraviesan el nivel racional o consciente, puesto que la imagen opera sobre todo en el plano afectivo estimulando situaciones, estados anímicos de predisposición o de indiferencia, rechazo, etcétera. La imagen es la figura característica de los conjuntos visuales asociados a determinados acontecimientos y actúa por

la reacción reflejo en la identidad de los objetos desde su aspecto externo o aparente. El cúmulo de estas sensaciones identificadas e interpretadas -en cuyo proceso interviene decisivamente la repetición, la asociación de ideas y la conclusión- configuran la *imagen mental*, que es el recuerdo visual de estas imágenes y los efectos a ellas asociados, en una deducción automática. La *imagen mental* se distingue de la *imaginación* y de los *sueños*, por cuanto la primera es especialmente condicionada, la segunda es espontánea o volitiva, y las imágenes de los sueños son productos del inconsciente.

Todos los objetos y sensaciones visuales se manifiestan e identifican por su imagen, igualmente los signos y símbolos, con sus figuras características.

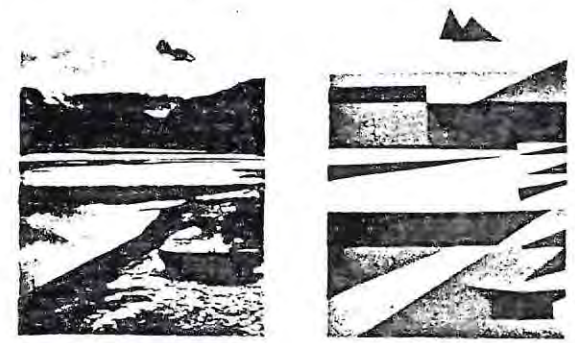


Figura 4.20

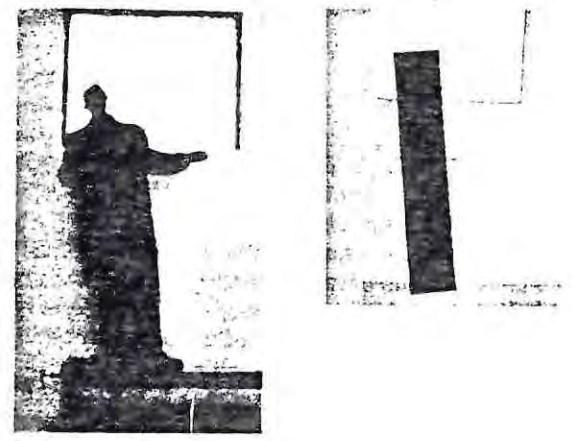


Figura 4.21

- De hecho, el carácter abstracto puede incrementar la posibilidad de obtener un mensaje y un estado de ánimo. En las formas visuales, el componente abstracto correspondiente a la música es la composición, se trate de la propia declaración visual o de su subestructura. Lo abstracto transmite el significado esencial, pasando desde el nivel consciente al inconsciente, desde la experiencia de la sustancia en el campo sensorial directamente al sistema nervioso, desde el hecho a la percepción.

Habría así connotación cuando nos enfrentamos con la concepción de un objeto que podríamos llamar "subsidiaria", con respecto a otra concepción del mismo objeto, es decir, a una concepción del objeto que no existe sino con otra concepción del mismo objeto a la que de alguna manera viene a añadirse".

La connotación ... vuelve siempre, según nosotros, sobre lo denotado.

Pág. 64-65

Cap II

Semiología de la connotación

Igualmente proponemos ... llamar connotativa, a la manera de concebir una operación que resulta del hecho de reconocerla como miembro de la utilidad del util empleado para ejecutarla. Esta concepción de la operación supone la que resulta del hecho de reconocerla como miembro de la clase que la determina ; la cual será a su vez llamada la concepción (de) notativa de la operación.

Pág. 66

La connotación

La standarización desempeña un papel exactamente inverso al que Barthes le atribuye con respecto a la semantización: cuanto más frecuente a la semantización: cuanto más frecuente se hace el "uso" de un cierto instrumento para ejecutar una determinada operación, mas se "achata" el fenómeno connotativo resultante de este uso, hasta el grado de la connotación que se alcanza cuando el instrumento en cuestión es el único que puede servir para ejecutar la operación mencionada.

Pág. 67

El fenómeno artístico que es siempre un fenómeno comunicativo a nivel de la connotación, puede serlo solamente a ese nivel o serlo también a nivel de la operación de base. Ahora bien, las dos posibilidades nos parecen corresponder a dos formas fundamentales del fenómeno artístico.

La funcionalización de las connotaciones que constituiría el fenómeno artístico puede verse acompañada de una especie de "desfuncionalización" de la operación de base, que se produciría cuando esta operación de base pierde su razón de ser particular y ya no se justifica sino en cuanto soporte de la connotación y de la función de que ésta ha sido cargada.

Cuando la operación que está en la base de la obra de arte ha sido desfuncionalizada de este modo, puede decirse que nos enfrentamos con una obra de "ficción".

Esta definición cuadra por igual perfectamente a la novela y al film de ficción, a la ficción arquitectónica que constituye un arco de triunfo, y a los productos de ese arte ficticio (esencialmente) que es la bisutería; deja en cambio, fuera de obra que sin duda no son de ficción, como el film

documental, el retrato; el cuadro religioso; o evidentemente; el puente y la casa.

Pág. 71

Ficción artística.

Tan pronto como hay ficción artística, el desciframiento de la obra de arte a nivel de la operación de base, que está al alcance de la mayoría de los miembros del grupo social, no tiene sentido a menos que conduzca al deciframiento connotativo, reservado a una minoría,

Pág. 72

Para Barthes "todo uso se convierte en signo de ese uso".

Cuando habla de la "semantización" de los usos, que hace que objetos de origen utilitario, funcional, como "el vestido (que) sirve para protegerse" o "el alimento (que) sirve para nutrirse. ...sirvan también para significar

Pág. 67

Al igual que la "semantización de los usos" de Barthes, el fenómeno en cierto modo invertido que es la "desfuncionalización" de la operación de base en la obra de ficción, está ciertamente ligado al contexto social en que tiene lugar.

Pág. 71

Ficción artística.

La tercera categoría de los Indices Intencionales está constituida por los hechos suministradores de indicaciones, que han sido producidos con el objeto expreso de proporcionarlas, y que no alcanzan su objetivo si no se reconoce el fin que ha regido su producción.

Peero tomemos otro ejemplo, el que va dejando guijarros tras de sí, a la manera de Pulgarcito, para indicar el verdadero camino: aquí se podrá ver facilmente que si los guijarros proporcionan esta indicación es por que el interprete se da cuenta de que han sido exparcidos en forma de- liberada.

Pág. 16 Cap. I

Dos condiciones requiere un índice para formar unidad y constituir así una señal. Ante todo, ser autónomo, no ir necesariamente acompañado de otro hecho, distinto del primero desde el punto de vista espacio-tempo- ral y que constituiría igualmente un índice intencional; y por ende no debe ser analizable en partes; distintas entre sí desde ese punto de vis- ta espacio-temporal, ya que cada una resultaría un índice intencional au- tónomo. Se trata, pues de las condiciones que permiten distinguir, por un lado, una señal de lo que no es mas que un fragmento de ella; y por otro lado, una señal de un grupo de varias señales.

Pág. 17 Cap. I

La señal y la comunicación
Sem. de la Comunic.

La indicación relaciona lo que en lingüística se llaman dos "planos" o , por decirlo en términos de lógica y de forma más rigurosa, dos "universos del discurso" uno es aquel a que pertenece el índice y que forman además de él, todos los hechos que habrían podido aparecer en su lugar; el otro es aquel a que pertenece el hecho portador de la indicación y forman, además de es este hecho todos los restantes que habrían podido realizarse en su lugar con vendremos en llamarlos respectivamente el universo del discurso indicante y el universo de discurso indicado.

La constatación de que el hecho real en un universo del dis- curso pertenece a una cierta clase, permite deducir la pertenencia del hecho que tiene efectivamente lugar en otro universo del discurso a una determinada clase; estos hechos pueden así reunir , respectivamente, un índice y su indicado (y sus universos del discurso respectivos, el univer- so del dicursionante e el universo del discurso indicado) ej: Siempre gris es índice de mal humor

Pg. 18

El mecanismo de la indicación

Un indicio no es jamás susceptible de una sola interpretación. En consecuencia, el problema se plantea a la hora de determinar cual de las interrelaciones de que es susceptible el índice será la que haga efectivamente el interprete; o sea determinar cual es la clase a la que reconoce que pertenece el índice y cual es la clase a la que, por su parte, deduce, que pertenece lo indicado

Pág. 20

La interpretación del índice

La interpretación del intérprete hace del índice depende, primero de la incertidumbre en que se encuentra y luego de su tendencia a la economía pues entre dos interpretaciones posibles el interprete escogerá siempre aquella que mayormente su y dado el caso de que ambas la reduzcan en igual grado, escogerá siempre la más económica es decir, la que suponga la clasificación menos precisa de los hechos concernidos, índice e indicado.

Pág.21

La interpretación del índice.

Cuando se da intencionalmente una indicación a alguien siempre se trata de ejercer influencia sobre él: lo que se llama "querer decir algo a alguien de modo que una indicación dada intencionalmente, por el hecho de dársela, solo puede referirse a lo que se quiere decir"; o sea la influencia que se trata de ejercer sobre su destinatario.

En aras de una mayor facilidad de exposición, utilizaremos el término "sentido" no solamente a efectos de designar la influencia que el emisor de una señal trata de ejercer efectivamente sobre el receptor, sino también toda influencia que alguien quiera ejercer sobre otro a través de una señal. Este manejo nos permitirá, en particular hablar de "clases de sentidos" para referirnos a las clases de influencias con que un emisor intenta actuar sobre un receptor al producir una señal.

Pág. 23 el sentido.

El sentido de una señal es siempre el de una información

Pág. 24

Los tipos de sentido.

La indicación que proporciona una señal, como toda indicación pone en relación un universo del discurso indicante y un universo del discurso indicado,

Los límites de estos universos del discurso son los del código al que pertenece una señal: un universo del discurso indicante se compone, en efecto, de todas las señales dables de producir con la utilización de este código y el universo del discurso indicado, de todo lo que se puede querer decir con la emisión de una de estas señales. Estos universos del discurso serán llamados respectivamente, el campo semántico y el campo noético del código en cuestión.

Monemas son: signos que ya no son dables de fraccionar en otros de aún más amplias.

Pag. 31

Monema

La memoria de un sujeto solo puede retener un número limitado de correcciones entre clases de señales y de sentido, o lo que es lo mismo, un número limitado de signos. Una lengua conforma un número prácticamente infinito de temas; si se puede operar, sin embargo, con una lengua, es debido a que sus semas se articulan en un número finito de monemas distintos.

Pg. 34

Teoría

Articulación

Un código presenta la segunda articulación cuando los significantes de los monemas, sean estos o no monemas, se dejan analizar en factores que mantienen entre sí una relación lógica de intersección.

y cuando cada uno de estos factores puede ser definido por la presencia, en cada uno de sus miembros, de un segmento perteneciente a una clase determinada y distinta espacial o temporalmente de los segmentos que definen los restantes factores.

la segunda art. aparece como un mecanismo de economía cuyo papel es similar al de la primera articulación.

Pág. 39

La segunda articulación

2.- APROXIMACION AL PROBLEMA PERSONAL

2. APROXIMACION AL PROBLEMA PERSONAL.

"Los lugares en los que se vive deben alimentar los sueños que acompañan todas las acciones humanas."

Ch. Moore.

Entendiendo que "la función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes" (1) y que según Roman Jakobson esta función se diversifica en 6 tipos definidos por él, a saber ;

1. la función referencial
2. la función emotiva
3. la función connotativa o conminativa
4. la función estética o poética
5. la función fáctica y
6. la función metalinguística

me es de especial interés el alcance hecho por Jakobson en sentido de que los dos grandes modos de la expresión semiológica, es decir las funciones 1 y 2; comprender y sentir, corresponden a modos de percepción no solamente opuestos sino inversamente proporcionales, al punto que podríamos definir a la emoción como una incapacidad de comprender, (...) a raíz de lo cual los caracteres del signo lógico y del signo expresivo se oponen término por término, ciencia y arte se oponen consiguientemente. ("La Semiología, P. Guirard)

Más adelante se señala que (1) dentro de los modos de comunicación semiológica: "existen 2 grandes tipos de signos, los signos de la inteligibilidad objetivizada y racionalizada; y los de la expresividad de la emoción subjetiva y del deseo."

En el capítulo de la significación, Guiraud se refiere a la denotación y connotación como "2 modos fundamentales y opuestos de significación, ciencia y arte respectivamente."

No cabe más que relacionar lo anteriormente expuesto para afirmar que la función afectiva y subjetiva del lenguaje (y aquí mi inquietud; de la comunicación o más bien de la experiencia vivencial en general), supone un tipo de codificación muy diferente a la de la función cognoscitiva y objetiva del mismo, ya que los códigos estéticos (sensibles y concretos según Valery) actualizan y desarrollan esos valores connotativos.

Mi inquietud y pto. de vista hacia una investigación es el siguiente:

el hecho de que un espacio nos informe de la o las funciones que acoge no necesariamente nos hace significativa la experiencia vivencial de éste, es decir, sí lo podemos percibir de una forma determinada y de una configuración tb. correspondiente, pero de ahí a que podamos volcar todas nuestras aspiraciones de como vivenciar ese espacio, es tal vez algo que va más allá de simplemente ~~se~~ manejar un espacio en términos de información. El concepto de imagen, para mí, engloba mucho más que un suceso perceptual-visual-informativo, la imagen que uno se hace de una experiencia o hecho involucra afectivamente una fracción importante de nuestras ~~aspiraciones~~ aspiraciones y junto con hacer significativa esa experiencia debemos dar la posibilidad de que se concreten tales aspiraciones, hacer real lo imaginable. Cabe entonces plantearse por un sistema de codificación que estimula, superpuestamente al de información, o de significación, nuestros sentimientos profundamente arraigados en el inconsciente en forma de imágenes. (2. y 3.)

"Veo las cosas tal como son, pero además de las cosas visibles veo también las invisibles. Las ideas inventadas no son algo inútil, son precisamente ellas las que hacen de nuestras casas, hogares." M. Kundera

BIBLIOGRAFIA

1. "LA SEMIOLOGIA". Piere Guirard. 1ª Edición. Pág. 11
Argentina Editores. S.A.
Buenos Aires. Argentina.
2. "LA IMAGEN PSICOVISUAL". Joan Costa. Pág. 79.
3. "LA SINTAXIS DE LA IMAGEN". Donis A. Dondis.
Edit. G.G. 1980.
Cap. II. Pág. 35.

Julio. 1987.

3.- RESUMENES SEMINARIOS 30 AÑOS

3. RESUMEN SEMINARIOS 30 AÑOS.

1. INDIVIDUALIZACION DEL SEMINARIO

1.1 TITULO: "La situación mirador en el area urbana de Valparaíso"; 1.2 Nº;; 1.3 AUTOR: Fco. Montaner S.; 1.4 PROFESOR GUIA: Ángela Schweitzer, Gustavo Aguayo (ayud.); 1.5 AÑO: 1978; 1.6 CLASIFICACION: 1.6.1 GRUPO: Diseño; 1.6.2 SUBGRUPO: El espacio exterior público en tejidos de vivienda, (miradores); 1.7 UBICACION: BIBLIOTECA: S,712.6(831.7):159.931,M 764.

2. CONTENIDO

2.1 INTRODUCCION:

"Durante el Iº semestre del año 1976, el curso electivo del taller Schweitzer, se abocó a la tarea de realizar un estudio de 10 miradores usados como paseos en la ciudad de Valparaíso."

- | | | |
|-------------|--------------|----------------|
| 1. PORTALES | 4. BEETHOVEN | 7. YUGOESLAVO |
| 2. LARRAIN | 5. ATKINSON | 8. LA CAMPANA |
| 3. BARBOSA | 6. ARRAYAN | 9. GERVASONI |
| | | 10. 21 de MAYO |

3. OBJETIVOS

"El presente trabajo tiene como tarea elaborar una taxonomía dentro de la cual inscribir los 10 paseos estudiados previa clasificación de las distintas situaciones mirador en la ciudad, El estudio se orientará a reconocer los elementos que incidan en la conformación de estas situaciones y obtener conocimientos que implementen herramientas para evaluar la potencialidad de los lugares mirador y afrontar su diseño parcial o total."

4. METODO

4.1 MARCO TEORICO:

Este trabajo se orienta a partir del reconocimiento de la ciudad como un sistema de comunicación y el estudio de las interrelaciones de los sub-sistemas que lo configuran a través de(2) dos aspectos:

1. La organización de los elementos físicos pertenecientes al sistema emisor que constituye la información del paisaje.

2. Las restricciones que para la recepción de esta información determinan las opciones de localización del receptor, Estas opciones están controladas por lo que hemos llamado sistema del lugar que es, a su vez, parte del sistema emisor.

La clasificación pretende fundarse en la estructura de relación de estos dos (2) sub-sistemas. Se elaborará un código que permita interpretar las formas de relación propias de la interacción de ambos (del paisaje y del lugar) y evaluar las interferencias o ruidos del canal en c/u, de las circunstancias típicas."

4.2 PROBLEMA:

(No enunciado).

4.3. HIPOTESIS:

-Hipótesis de trabajo:

"Pudiendo diferenciar dentro de la relación hombre-espacio urbano, (2) dos sistemas:

Un sistema emisor, representado por elementos físicos mensurables definidos por una forma, y un sistema receptor, representado por situaciones perceptuales también mensurables, derivadas de la localización del receptor dentro del sistema emisor que determina la calidad de estas relaciones perceptuales;

una situación mirador puede ^{delimitarse} por la conjunción de los valores del sistema del lugar, de su entorno y del paisaje."

-Hipótesis:

"Poder distinguir los elementos que concurran a la conformación de una situación mirador cualificándola a partir de la concepción de un receptor tipo que, localizado en ella recibe información del paisaje (inmediato, mediato y lejano), a través de un canal que sufre de interferencias y ruido.

Nos proponemos evaluar las "percepciones tipo" que, este sujeto pueda obtener desde distintos lugares, configurando situaciones tipológicas que nos permitan calificar las características de mirador de los lugares que las alberguen."

"Estimamos que las variables cuyas relaciones nos permiten distinguir las relaciones tipo son:

altura, enmarcamiento y proximidad al foco visual, referidos a la posible localización del receptor, y
localización del centro visual, amplitud y horizonte referidos al emisor."

4.4 CONTRASTACION:

Se estructuró de la siguiente manera:

1. Situaciones tipológicas de paisaje.
2. Situaciones tipológicas del lugar.
3. Análisis de los miradores estudiados.
4. Tipologías de situaciones. (Consecuencias lógicas: Conocidos los elementos surgidos del análisis de los casos, reconocemos que ellos pertenecen a 2 subsistemas dentro del sistema mayor y los dividimos en; Elementos del lugar y elementos del paisaje.

5. CONCLUSION

- Elaboración de la herramienta de clasificación:

a. Método para cualificar las situaciones miradores.

b. Reconocimiento de los sistemas. (Abraham Moles, Teorías de la Comunicación y de la Información).

c. Determinación de la estructura de c/u de los sistemas: Sistema del lugar y sistema del paisaje.

- Reconocimiento del universo de estudio:

Meta parcial de este seminario es el descubrir potenciales situaciones miradores para entregarlas a la ciudad, su universo de estudio se restringe a:

Áreas que cuentan con redes de acceso, infraestructura y servicio; áreas residenciales y situaciones inscritas en el área del anfiteatro.

6. MATERIAL DISPONIBLE

- Cuadros de análisis de situaciones y fichaje posibles situaciones mirador.

6.1 BIBLIOGRAFIA:

Goode Williams: "Método de Investigación Social"; Gaete Berrios: "Metodología de la Investigación", U. de Chile, Stgo.; Párdinas Felipe: "Metodologías y Técnicas de Investigación en Ciencias Sociales", Editorial Siglo XXI, México 1969; Arnheim Rudolf: "El Pensamiento Visual", Tema Eudeba, B.A. 1971; Arnheim Rudolf: "Arte y Percepción Visual", Tema Eudeba, B.A. 1962.; Carr Stephen: "La Ciudad de la Mente", Summa Nº31, 32; Hesselgren: "Los Medios de Expresión de la Arquitectura", Tema Eudeba, B.A. 1964.; Muñir Maurice: "La Lectura del Ambiente", Publicación del Colegio de Arq. de Cataluña y Baleares, 1973; Piaget Jean y Fraise Paul: "La Percepción", Edit. Paidós, B.A. 1973; Zeitoum Jean: "La Noción del Paisaje", Summa Nº48; Roland Barthes: "Comunicación", Edit. Corazón, Madrid 1971; Garretón Jaime: "Una Teoría Cibernética de la Ciudad" y su Sistema", Eudeba, B.A.; Moles Abraham: "Teoría Informacional de la Percepción", de "El concepto de Información en la ciencia contemporánea", Ed. Siglo XX, México 1966; Goldfinger Ern: "La sensación del Espacio"; Hall T. Edward: "La Dimensión Oculta", Edit. Inst. Estudios ADM. LOCAL, Madrid; Martienssen Rex: "La Idea del Espacio en la Arquitectura Griega", Eudeba B.A. 1957; Norberg Christian: "Existencia, Espacio y Arquitectura", Ed. Blume 1956; Thiel Philip: "La notación de L'Espace du Mouvement et de L'Orientalion", A.A. Nº 145, Sept. 1959; Zebi Bruno: "Saber Ver la Arquitectura", Poseidón 1969; Collen Gordon: "El Paisaje Urbano", Ed. Blume 1974; Lynch Kevin: "La Imagen de la Ciudad", Ed. Infinito B.A.; Lynch Kevin: "Vivir en la Ciudad", Ed. Infinito B.A.; Kepes Giorgi: "La Situación Actual de las Artes Visuales", Ed. 3 B.A.; 1960; Alexander Christopher: "La Síntesis de la Forma", Eudeba B.A. 1960; Boitreaud Didier: "Cartographe des Relations Visuelles entre les Points D'Una Topographie" A.A Nº 164 Nov. 1972; Canter David: "Attitudes and Perceptions in Architecture" Reprinted from Architectural Association Quarterly, Volume I Nº2, April 1969; Haggett P. y Chorley R.J.: "Modelos, Paradigmas y la Nueva Geografía"; Norberg Christian: "La Significación en Arquitectura"; Stea David: "Razones de Nuestros desplazamientos", de la revista Landscape, Otoño 1967; Aguayo, Fernandois, Saa: "Incidencia de la Conformación Geográfica en la Forma Construida de los cerros de Valpso."; Barría, Bergaminó, Klotzer, Sielfeld: "Lectura del Paisaje Urbano Circundante"; Kapstein Glenda: "Valparaíso, Ciudad Anfiteatro"; Gandolfo, Gonzales, Tapia: "Uso de los Espacios Exteriores de los Tejidos de Vivienda; El caso de los Paseos Miradores"; Rojas, Miranda, Ramirez: "Reconocimiento de Patrones Físicos en Tejidos de Vivienda"; Sainz, Zerega: "Flexibilidad, un Fenómeno de Movilidad y Crecimiento"; Seminario de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas. Cuadernos 1. Centro de Cálculo de la U. de Madrid 1972.

6.2 INDICE SEMINARIO: 1. Formulación del Problema (Pág.); 1.1. Prólogo; 1.2. Introducción; 1.3 Marco Teórico; 1.4 Hip. Gral. de Trabajo; 1.5 Reconocimiento del Universo de Estudio; 1.6 Hipótesis; 2. Búsqueda de la Solución (Pág.); 2.1 Situaciones Tipológicas del Paisaje; 2.2 Situaciones Tipológicas del Lugar; 2.3 Análisis de Miradores estudiados; Contrastación de la Herramienta; 3. Estrategia de Desarrollo (Pág.); 3.1 Metodología y Programación en el tiempo; 3.2 Definición de "situación" y "elemento"; 3.3 Análisis de casos (contrastación); 3.4 Tipología de situaciones; 3.5 Consecuencias Lógicas; 3.6 Elaboración de la herramienta; 3.7 Escalas de Trabajo. 4 Apéndice (Pág.); 4.1 Glosario; 4.2 Informes; 4.3 Bibliografías.

1. INDIVIDUALIZACION DEL SEMINARIO

1.1 TITULO: "Análisis del Proceso de ~~Xivixxxx~~ Diseño de la Vivienda Tipológica".; 1.2 Nº:.....; 1.3 AUTOR: Carlos Arteaga L. y Alejandro Suarez M.; 1.4 PROFESOR GUIA: Fco. Harrison D., Luis Cono F.; 1.5 AÑO: 1982; 1.6 CLASIFICACION: 1.6.1 GRUPO: Dis=ño; 1.6.2 SUBGRUPO: Vivienda y Comportamiento; 1.7 UBICACION BIBLIOTECA: S,arquitectura,A786a,c1.

2. CONTENIDO

2.1 INTRODUCCION:

" Sin duda ,...,que la gran interrogante es saber cuales son las pautas que permiten entender realmente cuál es la forma de vivir de los usuarios de las viviendas sociales tipológicas .

El estudio de las formas de vivir de los habitantes, de sus actos , dentro del proceso del diseño de la vivienda tipológica , nos debe permitir visualizar algunos indicadores que sirvan para llegar a confeccionar algunos lineamientos básicos para comprender los patrones de conducta humana dentro de la vivienda. Entender que la manera en que el espacio y la gente en él se organizan, refleja valores, estilos de vida,..."

3. OBJETIVOS

" El presente trabajo pretende aclarar si la tan usada estructura funcional de diseño es la adecuada para cobijar las relaciones entre las actividades que son base para el diseño de las viviendas tipológicas y además si efectivamente los actos de uso que presuponen las nuevas actividades también están acogidas en esta estructura funcional de diseño.

4. METODO

4.1 MARCO TEORICO:

" Se ha hecho evidente que el aspecto numeral del deficit no es el único punto a solucionar, y tampoco la concepción de los estándares de habitabilidad que pretenden determinar los espacios adecuados permitan acoger la vida de la familia en su vivienda.



Pero así y todo sabemos que las viviendas tienen problemas que impiden ser a éstas las reales soluciones.

Entonces, ¿a qué se deben los problemas que aquejan a la vivienda social tipológica que se construye hoy? " (Pag. 17.)

CONCEPTOS CRITICOS:

- La vivienda tipo.

"El caso era que los repetidos esquemas de funcionamiento estandar proyectado para esas (5000) viviendas, no se constituían en una solución real para la manera de entender y usar el espacio de las familias que la habitaban.

¿A qué se debe esta abrumadora repetición de la planta de una vivienda? " (Pag. 19.)

- El diseño por actividades primarias.

"Este aspecto del proceso de diseño provoca el primer quiebre; al generalizar un grupo familiar se cae en un tipo estandar, un estandar que es el promedio de todo y que al final no es el representativo real.

Las soluciones actuales de vivienda tipológica están dirigidas preferentemente a la racionalización de la construcción como una manera de bajar costos,...

Se está intensificando la racionalización con la utilización exhaustiva de la coordinación modular y dimensional, dejando de lado que (~~xxxxxx~~) en realidad debiera ser lo más importante: el usuario." (Pag. 21.)

- La vivienda tipológica, una solución funcional.

"La vivienda... sólo puede estructurarse si se determinan sistemáticamente los modos de comportamiento que tienen lugar en ella y la relación ocupante-vivienda." (Pag. 23.)

- La vivienda tipológica; un ente variable.

"Los distintos seminarios realizados en la línea de vivienda en la Escuela, , han demostrado el diferente uso y transformación, tanto física como perceptualmente de los espacios y recintos, de las viviendas tipológicas sociales especialmente."

(Pag. 26.)

4.2 PROBLEMA:

"Los espacios de las viviendas sociales tipológicas, diseñados en base a una división de habitar en actividades específicas, son espacios funcionales únicos para cada actividad, diseñados para invariables actos de uso. En estos ~~xxxx~~ espacios los usuarios realizan además otras actividades que no responden a la funcionalidad ni a la invariabilidad que tienen dichos recintos."

4.3 HIPOTESIS GENERAL:

"La determinación de recintos invariables presupone una relación condicionada en el uso de los espacios diseñados; ésta suposición del

diseño crea conflictos en el uso real de la vivienda tipológica, y es por ese motivo que el actual diseño no satisface los requerimientos de uso;

a no ser que se provoque una relación diferente por medio del usuario, al incorporar actos de uso distintos a los planteados por el diseñador."

pp 62

- Hipótesis de trabajo N°1:

"El diseño de las vivs. sociales tipológicas a fijado un estandar funcional invariable en su organización espacial."

- Hipótesis de trabajo N°2:

"Los recintos planteados para actividades básicas por el diseñador son generalmente mantenidos por el usuario."

- Hipótesis de trabajo N°3;

"Producto de su ~~manifiesta~~ masificación el proceso mental de diseño de la vivienda tipológica ha despersonalizado los espacios de estas viviendas."

- Hipótesis de trabajo N°4:

"El diseño de la viv. tipológica determinada por actividades específicas no considera una variabilidad de uso para el habitar."

- Hipótesis de trabajo N° 5:

"La vivienda tipológica aun con su concepto rígido de recintos por actividades aun es de todas maneras convertida por el usuario en un ente variable; en que readecua funcionalmente sus espacios desde el punto de vista de los actos de uso."

- Hipótesis de trabajo N°6:

"Los usuarios hacen uso de los espacios racionalmente, provocando una afinidad de actos de uso en la realización de actividades distintas."

- Hipótesis de trabajo N°7:

"Los espacios (recintos) planteados en las vivs. tipológicas no permiten normalmente la expresión plena, ni espacial ni funcional, de los actos de uso de los usuarios que sean diferentes a los planteados por el diseño."

- Hipótesis de trabajo N°8:

"Existen actos de uso (actividades) que no están consideradas en los planteamientos de los espacios de una vivienda tipológica."

- Hipótesis de trabajo N°9:

"Los usuarios provocan una relación diferente al realizar actos de uso distintos a los planteados por el diseñador de una vivienda tipológica."

4.4 CONTRASTACION:

- Definición Operacional:

Planos de construcción original de la vivienda estudiada, con el fin de poder compararlo con el estado actual de ella.

Se usaron además, fotografías, croquis y levantamiento del mobiliario que el contestante llena por sí mismo."

"Para determinar el universo de estudio se tomaron en cuenta las siguientes condiciones:

- a. Viv. tipológica de const. masiva.
- b. Viv. tipológica con programa inicial tipo (estar-comedor, 3 dorm., cocina, baño).
- c. Viv. en extensión.

- Formulación estudio piloto:

- Definición de la muestra para estudio de casos:

Las técnicas de muestreo estratificado y muestreo al azar. Muestreo estratificado ya que se ~~trata~~ dividió la totalidad del campo en zonas identificables, lo cual nos determinó (5) cinco zonas, de éstas se eligió una al azar. (Viv. Tipológica Racionalizada 3D. Sda. Limonares, 30 casos.)

- Cuadros comparativos y analíticos:

1. Cuestionario (30 Preg.)
2. Cuadro de vivs. que presenten ampliación, transformación, y cambio de uso.
3. Cuadro ubicación de TV por recintos.
4. Cuadro de componentes del grupo familiar.
5. Gráfico de edades del grupo familiar.
6. Gráfico de componentes del grupo familiar.
7. Gráfico por sexo.
8. Pirámide de edades.
9. Cuadro de actividades por recinto.
10. Porcentaje de uso por recinto.
11. Ordenación por categorías de las act. por recintos.
12. Cuadro de categorización de actvs.

(P_{2A} 119-142)

- Contratación de hipótesis:

Paso metodológico :

- a. Contrastación hip. de trabajo (1 al 9).
- b. Contrastación hip. particulares (1 al 3).
- c. Contrastación hip. gral..

5. CONCLUSION

a.- Falta de incidencia del usuario en el proceso de diseño, lo que se genera en el hecho de desconocer cabalmente la jerarquización que tienen estas actividades no consideradas y que es la real generatriz del problema y que ~~es~~ es donde adolece de falta de rigurosidad este proceso de diseño."

b.- "Los usuarios son capaces de racionalizar el uso de la vivienda por medio de actividades afines, otorgándoles la flexibilidad que no entregó el diseño y aminorando los puntos de contacto que pudieran detectarse."

c.- Se concluye que el conflicto que producen las actividades no consideradas no es un problema de dimensiones, sino que se trata de un problema de adecuación espacial.

d.- "...Se ha olvidado dentro del proceso de diseño la incidencia fundamental del usuario en él, que se genera por el desconocimiento de sus modos de vida y la jerarquización existente en los actos de uso."

6. MATERIAL DISPONIBLE

Planos Viv. Tipológicas Racionalizada 3D. Sda. Limonares, 30 casos.; Zonas de Viv. tipológica en Valpso. y V. del Mar.; Cuadros Comparativos y Analíticos.

6.1 BIBLIOGRAFIA

1 A. Christopher. Ensayo sobre la síntesis de la forma. Ed. Infinito. B.A. 1969. 2 A. Christopher y Chermayeff S. Comunidad y privacidad. Ed. Nueva Visión. B.A. 1969. 3 AUCA Nº3. La vivienda en la III Bienal. Revista Stgo. 4 Bunge Mario. La investigación científica. Ed. Ariel. Barcelona 1973. 5 Le Corbusier. Mensaje a los estudiantes de arq. Ed. Infinito. B.A. 1961. 6 Deilmann H. y otros. El habitat. Ed. G.G. Barcelona. 7 Edney Julian. La territorialidad humana. Trad. de Fco. Harrison. Esc. de Arq. U. de Valpso. 1982. 8 Eyzaguirre Pedro. Transformación. Seminario Esc. de Arq. U. de Chile Valpso. 1979. 9 Goode W. y Hatt P. Métodos de investigación social. Ed. F. Trillas. México 1979. 10 Gropius Walter. Alcances de la arq. integral. Ed. La Isla. B.A. 1963. 11 Gutiérrez Flavio. El Método científico. Cursillo Esc. de Arq. U. de Valpso. 1982. 12 Harrison Francisco. Viviendas de construcción masiva. Acción de la APP D. Portales entre los años 1964-74. 13 Harrison Fco. Vivienda y comportamiento. Apunte: Elementos para la definición de estándares y tipos. Caso de la Pob. Sta. Julia. Valpso 1982. 14 Haramoto Edwin. Hacia un modelo de conjuntos habitacionales. Facultad Arq. y Urbanismo U. Chile. Stgo. 1979. 15 Min. Viv. y Urbanismo. MINVU. Tipologías de viviendas racionalizadas. 1966-77. MINVU Stgo. 1977. 16 McDonald Joan. Evaluación de la vivienda 132-A Línea de investigación habitabilidad. Dep. Viv. y Urbanismo U. Católica de Chile. Stgo. 1972. 17. Naudon Ch. y Hauck S. El espacio de encuentro familiar. Seminario Esc. de Arq. U. de Chile. Valpso. 1981. 18 ODEPLAN. Estrategia nacional de desarrollo regional 1979-1990. Resumen. Stgo. 1976. 19 Proshansky H., Laufer y Wolfe M. Algunas dimensiones analíticas de la privacidad. Publicaciones y documentos DAU Nº7. U de Chile. 20 Proshansky H; Ittelson W. y Rivlin L. La influencia del entorno físico en la conducta. Supuestos básicos. Publicaciones y documentos DAU Nº7. U. de Chile. Valpso. 1980. 21 Rapaport Amos. Perspectivas en el uso y organización del espacio. Publ. DAU Nº7. U. de Chile Valpso. 1980. 22 Real Academia Española. Diccionario, 19ª Edición 1970. 23 De Zurko Edward. La Teoría del funcionalismo en la arquitectura. Edit. Nueva Visión. B.A. 1958.

6.2 INDICE SEMINARIO. Introducción (Pág.9) Metod. Gral. (Pág.13) Cap. 1. Marco Teórico: 1.1 Metodología. 1.2 Marco Teórico. 1.2.1 La vivienda tipo. 1.2.2 El Diseño por actividades. El sector oficial. 1.2.3. La vivienda tipológica: Una solución funcional. 1.2.4. La vivienda tipológica: Un ente variable. 1.2.5. Hipótesis del tema central. (Pág. 16). Anexo 1 (Pág.32) I Plano viv. tipológica MINVU. II Políticas de vivienda. Capítulo 2 Conceptualización. 2.1 Metodología. 2.2 El diseño como proceso. 2.3 El proceso de diseño, un sistema. 2.4 Las variables que condicionan el proceso de diseño. 2.5 Modelo y tipo. 2.6 Términos empleados (Pág.43). Capítulo 3 Formulación del problema y objetivos: 3.1 Metodología. 3.2 Formulación del problema. Problema. 3.3 Objetivos (Pág.53) Capítulo 4 Formulación hipótesis y variables: 4.1 Metodología. 4.2 Formulación de hipótesis. 4.2.1 Hipót. general. 4.2.2. Hipót. particulares (1 al 3). 4.2.3. Hipót. de trabajo (1 al 9). 4.3 Formulación de variables. 4.3.1 Uso de la viv. tipológica. 4.3.2 Aceptación de los actos de uso no previstos. 4.3.3 Maneras de realizar actos de uso no previstos. 4.3.4 Incidencia en la estructura de la viv. tipológica de los nuevos actos de uso. (Pág.59). Anexo 4 (Pág.71) I Cuadro de Trabajo. Capítulo 5 Estudio de campo. 5.1 Metodología (def.operacional). 5.2 Metodología (estudio piloto). 5.3 Definición operacional. 5.4 Determinación universo de estudio. 5.5 Formulación estudio piloto. 5.5.1 Objetivos. 5.5.2 Obs.respecto a la familia. 5.5.3 Obs.respecto a la vivienda. 5.6 Conclusiones estudio piloto. 5.7 Metodología (determinación de la muestra). 5.8 Definición de la muestra para el estudio de campo (Pág.72). Anexo 5. I Plano ubicación campo de estudio. II Plano tipo viv. estudiada. III Listado de casos. IV Cuestionario utilizado. V Registro planimétrico casos estudiados. VI Registro fotográfico casos estudiados (Pág. 83). Capítulo 6. Cuadros comparativos y analíticos. 6.1 Tabulación de los datos obtenidos en el campo de estudio (Pág. 114). Capítulo 7 Contrastación hipótesis y conclusiones: 7.1 Metodología. 7.2 al 7.2.9 Contrastación hip. de trabajo Nºs 1 al 9. 7.3 al 7.3.3 Contrastación hipót. particulares Nºs 1 al 3. 7.4 Contrastación hipót. general. 7.5 Contrastación problema planteado. (Pág.143) 7.6 Conclusiones (Pág. 165)

1. INDIVIDUALIZACION DEL SEMINARIO

4.1 TITULO: "La política habitacional y la vivienda diseñada"; 1.2 Nº: ...
1.3 AUTOR: Gonzalo Abarca; 1.4 PROFESOR GUIA: Fco. Harrison O., Luis
Cano F.; 1.5 AÑO: 1983; 1.6 CLASIFICACION: 1.6.1 GRUPO: Diseño; 1.6.2
SUBGRUPO: Elementos para la definición de estándares y tipos de vivien-
das.; 1.7 UBICACION BIBLIOTECA:

2. CONTENIDO

2.1 INTRODUCCION: "La política habitacional en el último decenio 1958-
1973". El resultado arquitectónico que ella ha originado.

3. OBJETIVOS

Dentro de estas políticas estatales el país se ha envuelto en una desenfrenada y desesperada lucha por construir más y más. La carrera por generar viviendas se ha visto matizada por dos corrientes importantes; "más para menos" i "menos para más", las cuales c/u en su momento y ocasionalmente alternadas han ganado y perdido apoyo dentro de los planes teórico-políticos.

Estos intentos si bien no han logrado disminuir el déficit, por lo menos, han logrado construir una importante cantidad de viviendas en el plazo que corre desde 1970 hasta 1973, historicamente el volumen mayor que se ha logrado construir.

Del total de soluciones habitacionales, es posible distinguir soluciones legales, sanitarias, de equipamiento y aquellas que se han originado como una respuesta del problema arquitectónico (...). Es decir, que plantea el estudio de los elementos que en conjunto son capaces de generar un habitat.

4. METODO

4.1 MARCO TEORICO: "El Deficit Habitacional en Chile". (Cap. II, Sem.)

1.1 Se entiende por déficit habitacional la deficiencia entre la oferta de viviendas y el número de familias que las requiere a la misma fecha. Si pudieramos enmarcar el problema, identificarlo y acotarlo, diríamos que el problema tiene su referente mayor en un concepto que integra todos los fenómenos y procesos emparentados con la vivienda: Habitat.

1.2 Es conveniente recordar nuevamente que la precaria situación habitacional en que se encuentra un alto porcentaje de la población, en la casi totalidad de los países en vías de desarrollo, depende de una serie de factores externos al proceso mismo. Los más destacados entre algunos:

1. El estado de Fuerza.

2. La escasa relación crecimiento demográfico y aumento de viviendas.

3. El acelerado proceso de migración campo-ciudad.

4. La inadecuada interpretación de necesidades y aspiraciones de la población afectada.

5. El desarrollo y uso de técnicas inadecuadas.

6. La baja prioridad en la asignación de recursos para la acción habitacional.

7. La difícil accesibilidad al suelo.

Otros Factores:

1. Las inadecuadas políticas, planes e implementación habitacional.

2. El uso indebido de estándares habitacionales.

3. El alto costo de la construcción.

4. El bajo control del proceso habitacional, debido a problemas de organización, información, métodos y técnicas.

1.4 Definición del déficit. (Def. de Vivienda según el INE, CENSO 1982)

2.0 Políticas Habitacionales. (Def. y Reseña histórica según gobiernos)

Las políticas a analizar serán las transcurridas entre los gobiernos de Jorge Alessandri, Eduardo Frei y Salvador Allende. (1958-1973)

4.2 PROBLEMA: "Aclarar cuál ha sido en los últimos años la relación que existe entre el planeamiento de una política habitacional y la respuesta arquitectónica de vivienda social que ella origina."

4.3 HIPOTESIS: A. Gral. de Trabajo:

"Las diferentes políticas estatales de viviendas implementadas en Chile generan respuestas arquitectónicas representativas de dichas políticas, las cuales irían evolucionando."

B. Hip. Particular Nº1:

"La representatividad de una respuesta arquitectónica respecto de una política nacional de vivienda estaría condicionada por los grados de consecuencias que sea posible reconocer entre los objetivos generales que se propone la política y el hecho material de la obra diseñada."

C. Hip. Particular Nº2:

"Se reconocería una evolución positiva en las respuestas analizadas en el lapso de tiempo estudiado."

D. Hip. Particular Nº3:

"Se reconocería una evolución positiva en las políticas analizadas en el lapso de tiempo estudiado."

4.4 CONTRASTACION: -Variables:

a. Las que se refieren a la agrupación, características topográficas, etc.

b. Aquellas que se refieren a la vivienda como tal, materialidad y la superficie a modo de ejemplo.

Estas variables dan forma a las hipótesis de trabajo necesarias para el desarrollo de este seminario, las cuales servirán para contrastar las hipótesis particulares.

-Hipótesis de trabajo:

De las variables analizadas se procedió luego, como parte de la hipótesis general, a formular hipótesis para el análisis evolutivo en las viviendas respecto de las variables en el período de tiempo de 1958 y 1973.

-Técnicas y Trabajo de campo:

Se procedió a clasificar la información de acuerdo con las ~~variables~~ variables planteadas en la formulación y desarrollo del problema.

Con estos datos se procedió a configurar una tabla donde estuvieran los planteamientos de cada política respecto a cada una de las variables pre-establecidas.

Por otro lado esta tabla permitiría confrontar posteriormente las plantas de las viviendas realizadas, con los objetivos que la política había planteado, para poder contrastar su correspondencia.

-Trabajo de Campo:

Fue preciso identificar las instituciones creadas para participar activamente en la materialización de los planes nacionales de vivienda.

Se decidió estudiar las viviendas originadas en el sector público.

- Localización urbana de los tipos:

Se confeccionó una lista que contiene la cantidad de unidades construidas en las diferentes poblaciones de la ciudad.

- Clasificación de los casos.

- Caso piloto.

- Estudio de Campo:

Encuesta que contiene todos los conceptos definidos por cada gobierno.

5. CONCLUSION: - Conclusión Hip. Part. Nº1:

"Se hace presente que cuando las políticas definen una mayor cantidad de variables, es más difícil encontrar formas de acción que del análisis obtengan un 100% de concurrencia entre las políticas y las obras."

- Conclusión Hip. Part. Nº2:

"Ya que es posible reconocer una conciliación de la superficie, una evolución positiva en la materialidad; tanto en el programa como en los procesos constructivos se han mantenido constantes y sólo el standard de m² por habitante ha tenido una evolución negativa.

El beneficio obtenido se refiere a la solución del problema cuantitativo, es decir, la cantidad de las casas que se están entregando como superficie o proceso constructivo. Pero se han dejado de lado características importantes desde el punto de vista cualitativo, es decir, las características espaciales, arquitectónicas y que definen la calidad del espacio entregado."

- Conclusión Hip. Part. Nº3:

"Se concluye que las políticas de los gobiernos estudiados han tenido una evolución positiva en aquellos aspectos de carácter técnico cuantitativos, o sea, de constructibilidad y han tenido una evolución negativa en aquellos aspectos técnicos cualitativos, es decir, los que han definido de alguna manera la calidad de vida.

- Conclusión Hip. Gral.:

"Una observación que se desprende de este estudio es que las políticas adolecen de una complementación de estudio del entorno frente a las variables importantes respecto del espacio, la orientación y la topografía;

Pero a pesar de ello, es posible mencionar, a la luz del estudio, los logros de cada gobierno, sin tomar en cuenta si construyeron más o menos unos con respecto del otro, dentro de la historia del 58 al 73.

6. MATERIAL DISPONIBLE : Fichaje tipologías de vivienda por gobierno desde 1958 a 1973. (Ubicación, detalles, etc.)

6.1 BIBLIOGRAFIA:

Ekambi Schmidt, Jezabelle: "La Percepción del Habitat". 1974.

Rapaport, Amos: "Vivienda y Cultura". 1969.

Xavier, Xust: "Las Estrellas de LA Arquitectura". 1975

Eduard, T. Hall: "La dimensión Oculta". 1973

Fco. Harrison: Seminario de Alumnos. 1980

Revista SUMMA, Nueva Visión Nº39: "Teoría e Investigación" 1969.

AUCA Nº 31 (artículo): "Políticas Habitacionales y Vivienda Social"

AUCA Nº 37 (artículo): "Políticas de Desarrollo Urbano"

AUCA Nº 39 (artículo): "La Necesidad de Información en el Proceso Habitacional Chileno"

AUCA Nº 23 (artículo): "CORVI en el Centro de la Construcción".

J.P. Arellano: "Elementos para una Política de Vivienda Social". 1976.

Manhur, M. Teresa: "Estimación del Déficit Habitacional a nivel Comunal para el Año 1978". 1982

Alvaro Saieh: "Diagnóstico del Sistema Habitacional Chileno".

Edo. Dockendorff: "Perfil de la Situación Habitacional de Chile".

MINVU: "Plan Nacional de Viv. y Urb. Líneas generales para una Política de Viv. y Plan Gral. para 1976".
 MINVU: "Memorias 1975 al 1980".
 Haramoto, Edwin: "Políticas de Viv. para los Sectores de Menores Ingresos"
 McDonald, Joan: "25 Años de Viv. Social. La Perspectiva del Habitante". 1979.
 Enrique Browne: "El Uso de las Ciudades y las Vivs."
 Fco. Harrison: "Viviendas de Construcción Masiva. Acción de la AAP.D. Portales."
 MINVU: "Antecedentes para la Preparación del Mensaje Presidencial. 1974."
 Diario Oficial de Chile: "Reglamento de Viviendas Económicas" 1959.
 CORVI: "Plan Habitacional de Chile". 1963.
 Cámara Chilena de la Construcción: "Plan Habitacional 1965-1970". 1964.
 CORHABIT: "Operación 20 000/70". 1970
 MINVU: "Política Habitacional del Gobierno Popular".
 CORVI: "Tipología de Vivienda Racionalizada 1966-1972" 1972.
 R. Aguirre, A. Raposo: "El Problema de la Vivienda". 1975.
 G. Flores, G. Farfásy P. Scarella: "La Información del Subsidiado en el Diseño de la Vivienda". Fac. de Arq. U.V. 1982.

6.2 INDICE SEMINARIO: (I Parte). I Antecedentes, 1. Introducción, 2. Organización del trabajo, 3. Obtención de antecedentes, 4. Clasif. de antecedentes, (Pág. 10); II El Déficit Habitacional en Chile y Políticas. Introducción 1; 1.1 Conceptos Generales; 1.2 Variables que inciden en la definición del Déficit; 1.3 Localización; 1.4 Definición del Déficit para una política habitacional; 1.5 Recapitulación; 1.6 Conclusión. 2. Políticas Habitacionales; 2.1 Antecedentes históricos; 2.1.1. Reseña histórica; 2.1.2 Cronología; (Pág. 44) III Resumen e Introducción; (Pág. 46) II Parte, I Políticas Habitacionales (1958-1973): 1 Introducción, 2 Definición del Marco; II Problemas, Hipótesis y Variables; 1 Introducción, 2 Problemas, 3 hipótesis (Gral., Part., de Trabajo, Planteamiento de variables e índices, Cuadro gral. del Seminario); (Pág. 61) I&I. Trabajo y Técnicas de Campo; 1 Introducción; 2 Técnicas de Investigación (Plantas); 3 Trabajo de Campo; 4 Selección de la muestra (Casa Piloto); 5 Estudio de Campo; (Pág. 158) IV Resultados; 1 Datos obtenidos del espacio de campo; 2 Estudio de los datos; 3 Contrastación y Conclusiones Hip. de Trab. 2y3; 4 Contrastación y Conclusiones Hip. Part. 1, 2 y 3.; 5 Contrastación y Conclusiones hip. Gral.; (Pág. 182) V Bibliografía.

1. INDIVIDUALIZACION DEL SEMINARIO

1.1 TITULO: "Evaluación de agrupaciones planificadas frente a las variables pendiente y densidad en Valpso."; 1.2 Nº:....
1.3 AUTOR: Silvia Dazarola y Patricia Lagunas; 1.4 PROFESOR GUIA Angela Schweitzer I.; 1.5 AÑO: 1977; 1.6 CLASIFICACION: 1.6.1 GRUPO: Diseño; 1.6.2 SUBGRUPO: El espacio exterior público en tejidos de vivienda; 1.7 UBICACION BIBLIOTECA: S 728 D 277.

2. CONTENIDO

2.1 INTRODUCCION: Se estudia la organización espacial de algunos conjuntos planificados situados en cerros, en Valpso. Se pretende determinar cuáles son los elementos estructuradores, sus valores propios, cómo los espacios proyectados acogen los cambios a través del tiempo y principalmente que tipo de relaciones generan"

3. OBJETIVOS

En el capítulo Iº, reunir antecedentes sobre los ejemplos más representativos de conjuntos habitacionales planificados en pendiente en Valpso. En el capítulo IIº, análisis de tres ejemplos de agrupaciones planificadas más complejas: Pobl. Marquez, Pobl. I. Zenteno y Pobl. Portales.

4. METODO

4.1 MARCO TEORICO: "Analizaremos cada agrupación o conjunto planificado, como parte del tejido o sistema urbano y principalmente como un tejido o sistema en sí mismo.

A. El aspecto físico morfológico y

B. El aspecto funcional espacial.

- Criterios de análisis:

1. Criterio general: Una agrupación o tejido debe tener una fuerza vital propia, generar la identidad del usuario con sus espacios y a la vez abrirse al entorno, entroncándose al tejido urbano. Debe ser también verdaderamente continua y recorrible.

2. Criterios morfológicos: Para el análisis del aspecto morfológico del tejido de la agrupación se utilizarán criterios relativos esencialmente a la forma exterior y a los aspectos generales de ésta.

- a. Forma y estructuración de la agrupación.
- b. Tipología de volúmenes y formas construidas.
- c. Criterios de expansión de la vivienda.
- d. Factores de habitabilidad.
- e. Densidad
- f. Criterios de adecuación del volumen edificado a la pendiente.
- g. Sistema de apoyo.
- h. Accesibilidad.

- Clasificación de los espacios exteriores de la agrupación:

- Compatibilidad de funciones:

A. Posibilidad de desenvolvimiento simultanea en los mismos espacios.

B. Compatibilidades cuando son realizadas en momentos diferentes, esto es en sucesión.

C. Compatibilidades en situaciones espaciales, teniendo una de las funciones obligatoriamente otros lugares posibles como alternativa;

4.2 PROBLEMA

4.3 HIPOTESIS: A. Nivel General.

- En las agrupaciones planificadas la pendiente no es un factor estructurador de la forma urbana.
- La densidad ha sido un elemento fundamental en la construcción planificada en altura.
- Siendo Valpso. una ciudad de múltiples situaciones espaciales; lo planificado no acoge en general dicha situación.
- El diseño planificado, no plantea una relación espacial con el entorno inmediato.
- Lo planificado en Valpso. no ha sido debidamente utilizado como elemento de renovación urbana.

B. Nivel de Agrupación.

- La pendiente es un factor estructurador del sistema de accesibilidad a la agrupación y a las viviendas y del sistema de apoyo de éstas, al terreno.
- Los volúmenes de la agrupación, por una parte y las vías de circulación, por otra, conforman sistemas relacionados estructuralmente.
- El uso en estrecha relación con el tiempo, es el elemento modificador del espacio ~~urbano~~ planificado.
- El diseño muy determinado del espacio planificado, impide su adaptación al cambio.

4.4 CONTRASTACION: Determinar los rasgos más importantes de 19 poblaciones seleccionadas de la ciudad de Valpso:

Porvenir, J.J.Latorre, S.S.Social, Carabineros 1a. Asiva, Márquez 1a., Márquez 2a., Quinta Munich, S.S.Social, Yerbas Buenas, G. Riquelme, Carlos Condell, Zenteno, Los Cóndores, Carabineros 8a., Portales, Montalbetti, Carabineros 1aC, Lord Cochrane.

Cuantificamos para cada rasgo, gradaciones del mismo, estableciendo generalmente un grado máximo, uno intermedio y uno mínimo, de forma que nos permita estimar la calidad del rasgo. Los Rasgos que se consideraron son: densidades, magnitudes, situaciones de pendientes, adaptaciones a la pendiente, relación con el centro urbano, presencia urbana, ubicación con respecto a áreas consolidadas, ubicación con respecto a unidades de manzanas, estructura de poblaciones, fronteras.

Criterios de selección:

A. Con una fotografía aereofoto gramétrica de Valpso. se ubican las poblaciones localizadas en pendiente.

B. Constatación en el terreno de su caracter planificado.

C. Se eliminan todas las agrupaciones de uno o dos pisos.

D. Clasificación de acuerdo a las variables pendiente y densidad, eliminando aquellas en situación de cima y de una densidad inferior a los 400 Hab./Há.

F. Se eliminan aquellas no incluidas en la franja de estudio.

Los ejemplos elegidos se ordenan con una clave de numeración determinada por los parámetros que sustentan este trabajo:

- Pendiente
- Densidad
- Relación urbana.

5. CONCLUSION

1. En el crecimiento orgánico natural de la ciudad a través del tiempo, ha surgido dentro del tejido predominantemente espontáneo de Valpso., otro tejido de caracter planificado y masivo que paulatinamente ha ido transformando el paisaje urbano de la ciudad.
2. La pendiente en general no ha sido un factor determinante en el diseño de las agrupaciones planificadas en altura en Valpso.
3. El 95% de lo planificado se ubica en areas consolidadas.
4. El mayor porcentaje de las poblaciones planificadas no posee una estructura clara o sólo posee un rudimento de ella.
5. La mayoría de las agrupaciones se dan en la situación espacial de cima.
6. Las agrupaciones de vivienda en situaciones de ladera y que se adaptan a ella presentan dos situaciones tipo:
 - La edificación se ubica en forma perpendicular a las cotes de nivel, produciéndose un escalonamiento tanto en el sistema de apoyo como en el volumen mismo.
 - En Valpso. no se da la adaptación paralela a las curvas de nivel, lo que implica un desarrollo del edificio semejante al de la pendiente y logrando planos superpuestos a la misma.

7. . En general, siendo el borde la situación límite entre la cima y la ladera, no se utilizan simultáneamente ambas posibilidades o bien:
 - Los volúmenes se asimilan a la situación de cima
 - Se ubican en la ladera alejándose del borde y creando una estructura de accesibilidad que lo relaciona con él.
8. . Las poblaciones planificadas en altura y de magnitud media responden a un criterio de renovación urbana y se localizan dentro del paréntesis visual de Valpso, asegurando la utilización de la infraestructura existente y principalmente las ventajas del centro urbano.
9. La pendiente es un ~~sistema~~ factor estructurador del sistema de accesibilidad a los volúmenes de la agrupación planificada y al sistema de apoyo de estos al terreno.
10. Las pendientes máximas determinan una forma propia de accesibilidad creando una superestructura ajena a la situación de pendiente en la ladera.
11. En áreas de remodelación en las que se ha localizado lo planificado, la accesibilidad condiciona la estructura de la agrupación, en estrecha relación con la pendiente.
12. En áreas de extensión, la estructura de la población y la pendiente condicionan la accesibilidad.
13. En general los espacios de las poblaciones son rígidos, se entrega un diseño acabado y para funciones específicas, no se contempla la posibilidad de cambio o adaptación a nuevas necesidades.

6. MATERIAL DISPONIBLE: Fichas de c/u de las poblaciones aludidas (19 pobl.) Metodología y variables q contemplar en el estudio de posibles situaciones mirador.

6.1 BIBLIOGRAFIA

1. Programa de investigación del D.A.U. Estudio de la incidencia de la pendiente en el diseño de las agrupaciones de viviendas: Formulación normativa.
2. La imagen de la ciudad; Kevin Lynch. ED. Infinito S.A.
3. Viviendas Escalonadas; L.Burckhart (artículo). L'architecture D'aujourd'hui.
4. Problemas de la Vivienda de Interés Social; Unión Panamericana W.D.C. 1964.
5. Alcan; Gordon Cullen.
6. Land Use and Built Form; University of Cambridge-School of Architecture.
7. Análisis de la Metodología del Diseño; Jorge Sarquis y Eulalia Márquez. Min.de la Vivienda. Madrid 1969.
8. Modelos, Paradigmas y la Nueva Geografía; P.Haggett y R.J.Chorley.
9. Introducción a una Teoría del Conocimiento de la Arquitectura y del Diseño; J. Magrit y C.Buxade. Madrid. Ed.Blume 1969.
10. Arquitectura y Topología; Jean Cousin (art.) Dep. de Arq. y Urb. Universidad de Chile.
11. Medios de expresión en la Arquitectura; S.Hesselgren.
12. Treer's for Housin; N. J.Habraken. Sheltema & Holkems Amsterdam. 1970.
13. Apuntes sobre la Estructura del Espacio Urbano; Jean Castex, Philippe Panerai (Art.) L'Architecture D'aujourd'hui Nº153.
14. Proposition pour une Tipologie du Logement; Ives Montanbin et Ignacio Paricio.
15. Vivienda Dinámica; Raúl Farru.
16. Arquitectura, Espacio del Hombre; Luis Waisman (art.) AUCA Nº23.
17. El Diseño y la Relación Hombre-Entorno Construido; Gulietta Fadda (art.) AUCA Nº22.
18. Viviendas Escalonadas; Colección Summa Nº19.
19. Conjuntos Habitacionales en Valpso; AUCA Nº11.
20. Urban Renewal Manchester; Manchester Corporation Housing Committee.
21. Viexpo 72; AUCA Nº23.
22. 15º Curso Internacional de la Vivienda y Edificaciones Planificadas, Trabajo Nº184; M. Carmona de F. y G. Fadda. Bouwcentrum Weena 700 Rotterdam. Netherlands.
23. Estudio de Transformaciones y Combinatoria; Ives Fissier.
24. Criterios de Existencia en Diseño Arquitectónico; Prof. F.Gutiérrez. Dep. de Tecnología U.de Chile.
25. Flexibilidad, un fenómeno de Movilidad y Crecimiento; M.Sáinz y D.Zerega. Seminario Esc.de Arquitectura U.de Chile.
26. Incidencia de la Conformación Geográfica en la Forma Construida de los cerros de Valpso.; G. Aguayo, J. Saa y J. Fernandois. Seminario Esc. de Arquitectura U. de Chile.
27. Incidencia de la Conformación física-geográfica en el Sistema Vial y su significado en la forma del uso en los cerros de Valpso.; J. Mellado, R. Vivaldi, M. Schmit. Seminario Esc. de Arquitectura U. de Chile.

6.2 INDICE SEMINARIO : (A) Introducción Cap. I (Pág.1) Metodología (Pág.3) Primera Hipótesis de Trabajo (Pág.5) Plano de Conjunto de Agrupaciones Planificadas en cerro (Pág.6) Cuadro de Clasificación: Tipo de Vivienda (Pág.7) Plano de Agrupación Planificada en altura y mixta (Pág.8) Cuadro de Clasificación de antecedentes (Pág.9) Cuadro de Conjunto de los Ejemplos (Pág.10) (B) Cuadro de Clasificación de las agrupaciones por los criterios: Densidad, Situación de Pendiente, Relación con el Centro Urb. (Pág. 22) Cuadro Explicativo y de Cuantificación de los Criterios Anteriores (Pág.23) Superposición de Densidades Puntuales en Plano de Densidades Aereas (Pág.36) Plano de Poblaciones incluidas en la franja de estudio (Pág.37) Fichas de las Agrupaciones: Márquez, S.Servicio Social, Y. Buenas, Carlos Condell, Zenteno, Portales (Pág. 38) (D) Metodología Cap. II (Pág. 45) Criterios de Análisi: General, Morfológico, Funcional Espacial (Pág.46) Clasificación de los Espacios Exteriores de la Agrupación (Pág.48) Funciones del Espacio Exterior. Función y Uso del Espacio (símbolos) Hipótesis de Relaciones y Compatibilidades Funcionales (cuadro relac.) (Pág.51) (E) Estudio de 3 agrupaciones: Márquez; Aspectos Morfológicos, Funcionales y Espaciales. Zenteno; Asp. Morfológicos, Func. y Esp. Portales; Asp. Morfológicos, Func. y Espaciales (Pág.58) Cuadro Comparativo (Pág. 133) Conclusiones (Pág.136) Bibliografía (Pág.141)

4.- PRESENTACION DEL PROBLEMA

4. PRESENTACION DEL PROBLEMA.

DESGLOZAMIENTO SEGUN CITAS CONSECUTIVAS EN EL TEXTO. (Ver punto 2.)

- 1º. La función del signo consiste en comunicar ideas por medio de mensajes. (La Semiología, Piere Guirard, Pág. 11.)
- 2º. Esta función se diversifica en 6 tipos definidos:
 - a. La función referencial
 - b. La función emotiva
 - c. La función connotativa o conminativa
 - d. La función estética o poética
 - e. La función fáctica y
 - f. La función metalingüística(Jacobson, La Semiología, Piere Guirard.)
- 3º. Según Jacobson, las funciones a y b son inversamente proporcionales. Los caracteres del signo lógico (a) y del signo expresivo (b) se oponen término por término.
- 4º. Existen 2 grandes tipos de signos:
 - a. Los signos de la inteligibilidad objetivizada y racionalizada;
 - b. Los signos de la expresividad de la emoción subjetiva y del deseo.(La Semiología, P. Guirard.)
- 5º. a. Denotación y
b. Connotación ; 2 modos fundamentales y opuestos de significación, ciencia y arte respectivamente.
- 6º. Los códigos estéticos: Sensibles y concretos actualizan y desarrollan esos valores connotativos. (Valery, La Semiología, P. Guirard.)

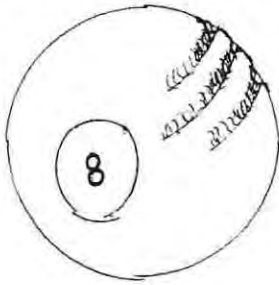
ACERCAMIENTO AL PROBLEMA DE FONDO POR PREGUNTAS DE APROXIMACION SUCESIVA

- Iº. ¿Cómo se presenta en el lenguaje la función afectiva y subjetiva y la función cognoscitiva y objetiva, según F. de Saussure. Curso de Linguística Gral.?
- IIº. Que un espacio nos informe de las funciones que acoge solamente, no nos hace significativa su experiencia vivencial. Surgen 2 preguntas al respecto:
 - a. ¿Como hace un espacio para informar de la función que acoge?
 - b. ¿De qué carácter es esa información, cómo se condiciona al sujeto para que realice esa función referida, qué siente el sujeto al llevarla a cabo?
- IIIº. PREGUNTA: ¿Cómo se estructura el sistema de significación (codificación) que estimula, superpuestamente al de información funcional, nuestras emociones archivadas en nuestra memoria colectiva o subconciencia?

TITULO:

EJEMPLIFICACION DEL PROBLEMA.

ESTRUCTURA DE CONTRASTE HAPTICO. (ejemplo extraido del texto: "Genealogía del mensaje objetual".)



B. ¿QUE SE PERCIBE?: Hendidura rugosa paralelas, 3, irregulares en longitud, 4 cm. etc. color blanco marmol, Tam. 1cm ø, sigte.

¿QUE SE LE ATRIBUYE?: La modalidad de Haber sido hecha con la mano, un arañazo, dejando rugoso por efecto de las uñas. sigdo.

A. ¿QUE SE PERCIBE?: Esférico, brillante, pulido, Nº 8, en círculo blanco, esfera negra, tamaño de 8 cm. diámetro. significante

¿QUE SE LE ATRIBUYE?: Su condición de pesada, de ser una bola de billar, de ser de marmol, de superficie pulida. significado

significante

C. ¿QUE SE LE ATRIBUYE?: Dolor, frustración, IMPOTENCIA.

1º. Afirmación: No se puede arañar una bola de billar.

2º. Afirmación: Pero está ahí.

3º. Pregunta: ¿Es real o irreal lo que percibo?, Ay 8 no son consecuencias lógicas;

4º. Respuesta: Es un objeto de Arte, fantástico-real.

(PUERTA al subconciante o la imaginación.)

significado

- Aclaración de la pregunta de fondo:

Se puede manejar el significante para que articule el significado (imagen), intuir a grandes rasgos éste último, en ningún caso especificar, ya que es personal.

Cómo significar es nuestro oficio o discusión, y el qué significar responde a nuestra política o cosmovisión, lo cual es indiscutible porque es una posición o punto de vista.

- Entonces; ¿Cómo una obra de arquitectura se hace significativa para comunicar un sentido?

Premisa: Para que toda obra de arquitectura se haga significativa, es preciso que tras ella exista un sentido profundo y posición respecto al mundo.

ORGANIZACION DEL ESTUDIO.

I.-Desarrollo del problema.

Equivalencia entre lingüística y semiología de la arquitectura.

Esbozo a una respuesta a la primera pregunta de aproximación sucesiva al problema de fondo.

-Conceptos vertidos en el "Curso de Lingüística General" de F. de Saussure.

-Enfrentamiento con el campo de las artes visuales.

II.-Signo Icónico.

Esbozo a una respuesta a la segunda pregunta de aproximación al problema de fondo.

-Connotación y Denotación.

-Connotación y Denotación del objeto de uso.

III.-Dos modos posibles de estructuración del sistema de significación arquitectónico.

Esbozo a una respuesta a la tercera pregunta y problemática de fondo de este escrito.

-Ejemplo de un análisis semiológico de una obra de arquitectura desde el punto de vista del significante.

Texto de apoyo extraído de la revista española "Arquitectura", comentarios de Ignasi de Solá-Morales, Fernando Ramos y Cristian Cirici.

I. DESARROLLO DEL PROBLEMA.

EQUIVALENCIA ENTRE LINGÜÍSTICA Y SEMIOLOGÍA DE LA ARQUITECTURA

Si atendemos a E. Garroni, cuando dice: "El problema consiste en proponer métodos adecuados para hacer discreto el objeto arquitectónico continuo, o mejor, en construir modelos que se caracterizan por su discreción y que sean aplicables de una manera adecuada al objeto arquitectónico, que de esta manera se convierten en analizables, teniendo en cuenta además que su continuidad pueda ser también un aspecto relevante de su estructura". ("Proyecto de Semiótica", E. Garroni); entonces podemos enfrentarlo acotadamente y distinguir las posibles variables a controlar en un estudio semiológico de algún lugar u obra arquitectónica.

Entendiendo por semiología, o la teoría general de los signos especialmente no lingüísticos, como: "La ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social", ("Curso de Lingüística General, F. de Saussure), distinguimos para efectos de análisis los siguientes códigos, según P. Guirard ("La Semiología):

-Códigos Lógicos o Técnicos, de conocimiento científico, de señalización, y auxiliares o sustitutivos.

-Códigos Estéticos, signos sensibles, concretos, sensibles y estéticos; icónicos.

-Códigos Sociales, signos de identidad, insignias, carteles, etc. y signos de cortesía principalmente.

Juegan un rol prioritario todos aquellos que pueden catalogarse como signos Estéticos, debido a los sentidos que la arquitectura involucre perceptualmente.

Antes de comenzar con el análisis es conveniente dar cuenta de las similitudes y diferencias que ésta presenta, respecto a los demás estudios semiológicos realizados. Con tal motivo constataré lo realizado por F. de Saussure en su "Curso de Lingüística General", para así visualizar algunos conceptos y esbozar una posible respuesta a la primera pregunta formulada en la Iª parte de este trabajo: ¿Cómo se presenta en el lenguaje la función afectiva o subjetiva, y la función cognoscitiva u objetiva? (Iª Pregunta de aproximación sucesiva al problema de fondo).

Según Saussure, "el problema lingüístico presenta perpetuamente dos caras que se corresponden sin que la una valga más que gracias a la otra:

La Lengua o sistema adquirido, de la cual se preocupa la fonología, o el estudio de la evolución de los sonidos; y el Habla o el uso individual del sistema, estudio del cual corresponde a la fonética o psicología de los sonidos, que estudia el mecanismo de la articulación."

"Reconocemos que la lengua no tiene existencia real en ninguna parte, sólo existe en el uso activo que de ella hace el que habla en uso activo del que comprende. Solo el habla real de realidad es la lengua. Esto obliga a ver en el habla y no en la lengua el gozne de la ciencia de la lengua. (El lenguaje es esencialmente habla y no lengua)".

"La lengua encierra los procedimientos de articulación, (unos pocos válidos para todos los pensamientos posibles) y también una nomenclatura, (que ya nos presenta una realidad reducida a clases), de la que voy entresacando los nombres para los artejos de mi pensamiento".

"La lengua es un sistema basado en la oposición psíquica de impresiones acústicas, lo mismo que un tapiz es una obra de arte producida por la oposición visual entre los hilos de colores diversos; ahora bien, lo que importa para el análisis es el juego de esas oposiciones, no los procedimientos con que se han obtenido los colores".

"La lengua es una convención y la naturaleza del signo en que se conviene es indiferente."

"Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial y si llegamos a llamarla material es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto."

Es aquí donde coinciden los distintos campos semiológicos, es decir el que compete a la lingüística y el propio de la arquitectura, ya que en el estudio de "La imagen psicovisual" Joan Costa expone lo siguiente; "la imagen visual se manifiesta en la sensación y ella dibuja la figura global de conjuntos relacionados y, apenas atraviesan el nivel racional o consciente, puesto que la imagen opera principalmente en el plano afectivo, estimulan situaciones, estados anímicos de predisposición o de indiferencia, rechazo, etc.. La imagen es la figura característica de los conjuntos visuales asociados a determinados acontecimientos y actúa por la reacción reflejo en la identidad de los objetos desde su aspecto externo o aparente. El cúmulo de estas sensaciones identificadas e interpretadas (...) configuran la imagen mental, que es el recuerdo visual de estas imágenes y los efectos a ellos asociados, en una deducción automática".

Saussure emplea una terminología, que por cierto es pertinente al campo de la lingüística, es de utilidad rescatar, para que se revelen las equivalencias y similitudes correspondientes además de las diferencias por supuesto, al margen de este escrito, con respecto a los conceptos que trata el análisis semiótico de una obra de arquitectura.

CONCEPTOS VERTIDOS EN EL "CURSO DE LINGUISTICA GENERAL" de F. DE SAUSSURE.

-Lingüística o ciencia que estudia los sistemas de signos, juego de correspondencias y oposiciones, sistemas extraindividuales de existencia sólo social, sus componentes y el juego de sus relaciones.

-Articulación o subdivisión de la cadena de significaciones en unidades significativas, o bien; la subdivisión de la cadena hablada en sílabas. (Artículo: miembro, parte o subdivisión de una serie de cosas.)

-Signo denomina a la combinación: concepto o significado e imagen acústica o significante.

-La multiplicidad de signos de la lengua prohíbe en absoluto estudiar simultáneamente sus relaciones en el tiempo y sus relaciones en el sistema. He ahí la razón de que se distingan 2 lingüísticas: La lingüística sincrónica, que se ocupa de las relaciones lógicas y psicológicas que unen términos coexistentes y que forman un sistema; y la Lingüística diacrónica que estudia por el contrario los términos sucesivos no apercibidos por una misma conciencia colectiva y que se reemplazan unos a otros sin formar sistemas entre sí.

Sincrónico es todo lo que se refiere al aspecto estático de nuestra ciencia y diacrónico todo lo que se relaciona con las evoluciones.

-Los fonemas son "ante todo entidades opositivas, relativas y negativas; valores puramente diferenciables, definidos (no positivamente por su contenido), sino negativamente por sus relaciones con los otros términos del sistema". Elementos distintivos de los cuales se ocupa la fonética en la comparación con lo que han sido anteriormente, primer objeto de la lingüística Diacrónica o asociativa.

-Sintagma se le llama a los elementos del discurso cuando se alinean uno tras otro en la cadena del habla, combinación que se apoya en la extensión y que se compone de dos o más unidades consecutivas.

-Relaciones asociativas son aquellas que reinan en el seno de los grupos formados por las palabras que ofrecen algo de común, fuera del discurso y se asocian en la memoria. Más tarde se les denominará relaciones paradigmáticas o sistemáticas.

-La morfología trata de las diversas categorías de palabras (verbos, nombres, adjetivos, etc.) y de las diferentes formas de flexión (conjugaciones, declinaciones).

-La sintaxis según la definición más corriente, es la teoría de los agrupamientos de palabras, por lo tanto todos los hechos de sintaxis pertenecen a la sintagmática.

-Morfología y sintaxis reunidas conforman la gramática.

-Monema, se le llama a la unidad mínima significativa, es decir la palabra, que conforma un sintagma o entidad que se compone de monemas, unidades significativas consecutivas,

-Iª Articulación aparece cuando el significante de un sema dado en un código, (sema: lo que se forma, significado y significante, con varios signos coexistiendo), es siempre el producto lógico de varios factores en relación lógica de intersección entre sí, y cada uno, significante de un signo.

-IIª Articulación se presenta en un código cuando los significantes de los monemas, sean estos o no semas, se dejan analizar en factores que mantienen entre sí una relación lógica de intersección. La segunda articulación aparece como un mecanismo de economía cuyo papel es similar al de la primera articulación. El significante del monema pasa a llamarse Fonema (letra o señal) y es una unidad distintiva desprovista de significado.

ENFRENTAMIENTO CON EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES.

Determinados los términos empleados en el estudio realizado por Saussure en su "Curso de Lingüística General", pasamos al enfrentamiento de dicha teoría en el campo de las artes visuales y la arquitectura. Al respecto, Luis J. Prieto se refiere de la siguiente manera, en su ensayo de semiología titulado "Pertinencia y Práctica": "Lo que los lingüistas denominan lengua no es, en definitiva sino la estructura que determina esta manera particular de conocer los sonidos y el sentido". Según Prieto, concepción lingüística que se encuentra más o menos implícita en Saussure, mientras que aparece claramente formulada por A. Gardinen en su principal obra teórica.

Humberto Eco en su obra "La Estructura Ausente" también al igual que Garroni nos advierte acerca del carácter del estudio semiótico de los mensajes visuales, y dice: "Nadie duda de que se produzcan fenómenos de comunicación a nivel visual; pero es más problemático creer que tales fenómenos tengan carácter lingüístico."

"La duda sobre el carácter lingüístico de los fenómenos visuales conduce en muchos casos a la negación de su valor de signo, como si el signo sólo pudiera existir a nivel de la comunicación verbal (ámbito exclusivo de la lingüística) y

"Pero en nuestra investigación semiótica, la primera cosa que debemos advertir es que no todos los fenómenos comunicativos pueden ser explicados por medio de categorías lingüísticas."

"Para la investigación resultan muy interesantes las clasificaciones que propone Peirce, considerando las distinciones triádicas del signo:

- El signo considerado en sí mismo.
- El signo considerado en relación al propio objeto.
- El signo en relación al interpretante.

Resultan de especial atención, aquellos que se refieren al propio objeto, ya que en este aspecto, a nadie se le ocurriría negar que los símbolos visuales forman parte de un "lenguaje" codificado."

II. SIGNO ICONICO.

Humberto Eco en la misma obra comprueba lo que Prieto dice acerca de la equivalencia entre lengua y estructura; ya antes expuesto. Eco dice así: "El concepto de estructura es válido para el signo icónico. La estructura elaborada mediante ciertas operaciones, articula una serie de relaciones-diferencias, de tal manera que estas operaciones, en relación con las de los elementos del modelo, sean las mismas que efectuamos cuando relacionamos perceptivamente los elementos pertinentes del objeto conocido. (...) Por lo tanto, el signo icónico ~~constituye~~ un modelo de relaciones homólogo al modelo de relaciones perceptivas que ~~construimos~~ al conocer y recordar el objeto".

"Así, una primera conclusión podría ser que los signos icónicos no poseen las propiedades del objeto representado sino que reproducen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que, con exclusión de otros, permiten construir una estructura perceptiva que, fundada en códigos de experiencia adquirida, tenga el mismo "significado" que el de la experiencia real denotada por el signo icónico."

Entonces nos acercamos a mi inquietud de fondo enunciado en el esbozo de la problemática abordada individualmente por cada uno de los integrantes de este seminario; Eco nos da una posible respuesta a la IIª pregunta formulada con anterioridad en aproximación al problema de fondo. ¿Cómo hace un espacio para informar de la función que acoge? ¿De qué carácter es esa información, cómo se condiciona al sujeto para que realice esa función referida, que siente el sujeto al llevarla a cabo? En "La Estructura Ausente", Eco se refiere así a este punto: "Lo que permite el uso de la arquitectura (pasar, entrar, pararse, subir, etc.) no solamente son las funciones posibles sino sobretudo los significados vinculados a ellas, que me predisponen para el uso funcional."

CONNOTACION Y DENOTACION.

Para proseguir con el punto de vista de Eco es necesario aclarar 2 conceptos planteados por R. Barthes en "La Semiología": "Todo sistema de significación implica un plano de expresión y un plano de contenido; y que la significación coincide con la relación de los dos planos. Supongamos ahora que dicho sistema se convierta a su vez en simple elemento de un segundo sistema, que será de este modo, extensión del primero. Tendremos así 2 sistemas de significación imbricados el uno en el otro. El primer sistema se convierte en el plano de expresión o significante del segundo sistema, y que constituye el plano de la denotación y el segundo sistema (extensión del primero), el plano de connotación. Diremos pues que un sistema connotado es un sistema cuyo plano de expresión es-

tá constituido por un sistema de significación!(En caso de que este último sistema de significación constituya el plano del contenido, entonces se trata de un metalenguaje.)

CONNOTACION Y DENOTACION DEL OBJETO DE USO.

Prosiguiendo con la observación de Eco, respecto al uso de la arquitectura:

Nos da cuenta de que el objeto de uso constituye el significante y que la función de éste viene a constituir el significado, denotado exacta y convencionalmente según códigos. "En un sentido más amplio se ha dicho que el significado primario de edificio son las operaciones que se han de hacer para habitarlo (el objeto arquitectónico denota una forma de habitar). Pero es evidente que se produce la denotación incluso sin disfrutar de la habitabilidad (y en general de la utilidad del objeto). Cuando veo una ventana en la fachada de una casa, en general no pienso en su función; pienso en su significado-ventana, que se basa en la función pero en el que la función ha quedado absorbida hasta el punto de que puedo olvidarla, y mirar la ventana en relación a otras ventanas, como elementos de ritmo arquitectónico.

Hasta el punto de que un arquitecto puede elaborar ventanas falsas cuya función no existe, y tales ventanas (que denotan una función que no funciona, pero comunica) funcionan como ventanas en el contexto arquitectónico y se perciben desde el punto de vista comunicativo, (y en la medida que el mensaje pone en evidencia su función estética) como ventanas!

III. 2-MODOS POSIBLES DE ESTRUCTURACION DEL SISTEMA DE SIGNIFICACION.ARQUITECTONICO.

Joan Costa nos acerca al esbozo de una respuesta a la tercera pregunta, que constituye la problemática de fondo de este trabajo y que dice:

¿Cómo se estructura el sistema de significación (codificación) que estimula, superpuestamente al de información funcional, nuestras emociones archivadas en nuestra memoria colectiva o subconciencia?

En su obra, ya anteriormente citada, "La Imagen Psicovisual", nos hace el siguiente alcance:

"El lenguaje visual posee sus particularidades en la globalidad de las comunicaciones, en la rapidez de su registro, pues la imagen se dirige a la sensación y no permite la participación de un razonamiento conciente. Se filtra por vía sensitiva, a zonas afectivas inconscientes. La imagen no apela a la reflexión sino al reflejo, provocando una respuesta lógica y una acción física".

La prueba científica de lo anteriormente expuesto lo entrega Saussure en su estudio acerca de la imagen acústica y el concepto, también anteriormente expuesto. (Curso de Lingüística General).

En el presente trabajo alcanzan a dibujarse dos modos de estructurar el sistema de significación que estimula nuestras emociones y sentimientos, sin necesariamente excluirse.

El primero lo refiere Donis A. Dondis: "Por abstractos que puedan ser los elementos psicofisiológicos de la sintaxis visual, cabe definir su carácter general, cortocircuita el intelecto poniendo directamente en contacto emociones y sentimientos, encerrando el significado esencial, atravesando el nivel conciente para llegar al nivel inconciente." ("La Sintaxis de la Imagen" Donis A. Dondis).

El segundo modo de estructuración lo expone primeramente Luis J. Prieto en "Pertinencia y Práctica" y posteriormente es confirmado por Humberto Eco cuando se refiere a la obra de arte en "La Estructura Ausente".

Prieto expone: "Cuando la operación que está en la base de la obra de arte ha sido desfuncionalizada, puede decirse que nos enfrentamos con una obra de "ficción". Cuando esta operación pierde su razón de ser particular y ya no se justifica sino en cuanto a soporte de la connotación y de la función de que ésta a sido cargada! (Connotación: Concepción subsidiaria o añadida con respecto a la concepción del objeto.)

"Esta definición cuadra por igual perfectamente a la novela y al film de ficción, a la ficción arquitectónica que constituye un «Arco del Triunfo», etc. Deja en cambio fuera obras que sin duda no son de ficción como el cuadro religioso, el puente o la casa."

Eco se refiere respecto a lo mismo de la siguiente manera: "Hemos dicho que el objeto de uso denota la función convencional según códigos."

"De la misma manera que una obra de arte es nueva e informativa porque ofrece unas articulaciones de elementos que corresponden a un ideolecto propio y no corresponde a códigos precedentes evocados o negados, así un objeto que pretenda promover una función nueva podrá contener en sí mismo, en su forma las indicaciones para destodificar la función inédita, con tal de que apoye en elementos de los códigos precedentes, es decir, con tal que deforme progresivamente las funciones ya conocidas y las formas que se pueden referir convencionalmente a funciones ya conocidas.

En caso contrario, el objeto arquitectónico ya no es un objeto funcional y se convierte en obra de arte, es decir, en forma ambigua que puede ser interpretada a la luz de códigos distintos".

EJEMPLO DE UN ANÁLISIS SEMIOLÓGICO DE UNA OBRA DE ARQUITECTURA, DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL SIGNIFICANTE.

La posibilidad de que se pueda analizar semiológicamente una obra de arquitectura y concebirla como manifestación de códigos operantes en su vivencia directa, equivalentemente a como se estructura en el lenguaje, es la tarea que me propongo realizar mediante el siguiente estudio del "Pabellón Alemán de Mies van der Rohe para la Exposición de Barcelona de 1929".

En la obra "Sistemas de Significación en la Arquitectura", J.P. Bontá por medio de la exposición de las interpretaciones dadas a esta obra por numerosos críticos, nos enseña la posibilidad de una perspectiva semiológica de una obra de arquitectura y las dimensiones que ésta alcanza. También se refiere a la operancia del estudio de significación en el lenguaje practicado con anterioridad por los lingüistas, ya que si bien no todos los términos y conceptos empleados son pertinentes, si es posible devaluar un sentido profundo tras las "articulaciones del espacio y las señales" a las que Martinet (1965) y Prieto (1966) se hubiesen referido según Bontá, aseverando éste que "el espacio y las señales (políticas) son no solamente independientes, sino también potencialmente capaces de presentarse en una variedad de combinaciones, ni más ni menos que las palabras de una lengua."

Para entender a qué se refiere el autor es requisito dar cuenta de las circunstancias y términos en que esta obra se llevó a cabo y considerar las intenciones o pensamiento arquitectónico de Mies.

En primer lugar me referiré textualmente a juicios que aparecieron publicados en la prensa durante los doce primeros meses siguientes a la erección del Pabellón, que según Bontá, todos estos puntos se encuentran en los artículos de Harbers, Bier, Genzmer, Rubio Tudurí, Read y Brenouilli (todos ellos publicados en 1929), y en la segunda edición de "Die Baukunst der neuesten Zeit" de Platz, publicada en 1930. Sin embargo, hubo que esperar treinta años hasta que esta interpretación pudiera considerarse ampliamente compartida e incorporada a la cultura arquitectónica corriente:

1. Como consecuencia de la ausencia de estancias cerradas y de la fluida relación de cada espacio con las áreas adyacentes interiores o exteriores, el Pabellón proponía un nuevo modo de experiencia espacial, designado con frecuencia con el apelativo *fluidez espacial*. El cielorraso, el solado y las paredes, en vez de componer una clausura continua, formaban elementos rectangulares independientes, algunos de ellos verticales y otros dispuestos horizontalmente. La independencia de estos elementos se acentuaba aún más por sus diferentes materiales, mientras que la continuidad espacial se subrayaba por la continuidad de los materiales en el piso, techo y las paredes.

2. Se exploraron las posibilidades expresivas de la *planta libre*. Los muros estaban dispuestos sin restricciones, en forma asimétrica, en contraste con la regularidad de las columnas que sostenían el techo. El edificio se levantaba sobre una plataforma a la que se accedía tangencialmente, no en forma frontal. Los muros hubieran podido usarse para sostener la losa del techo; las columnas se necesitaban tan sólo por razones expresivas, para introducir un orden geométrico objetivo contra el cual pudiera destacarse la libre y subjetiva organización del resto. Los perfiles de las columnas se erguían separados de las paredes, para enfatizar la independencia de ambos sistemas.

3. Como lo que se exhibía en el interior del Pabellón era poco o nada, el edificio mismo resultaba ser el objeto que estaba en exhibición. Su carácter precioso estaba acentuado por los suntuosos materiales, todos ellos espejantes o transparentes. El lujo resultaba de la calidad, no de la cantidad.
4. El edificio ponía de manifiesto un delicado sentido de las proporciones y un cierto clasicismo cuyos orígenes podían remontarse hasta Schinkel. La planta se asemejaba a una pintura de De Stijl. También se percibía una cierta levedad propia de la arquitectura japonesa y parecía sentirse el influjo de algunos de los primeros proyectos de Wright, así como de movimientos artísticos contemporáneos tales como el constructivismo y el cubismo.
5. Simbolizaba la recuperación de la Alemania de postguerra y reflejaba un clima cultural en el que la arquitectura moderna podía florecer. Esto cambiaría con el acceso de los nazis al poder.
6. El Pabellón de Barcelona era una obra de arte, el mejor edificio de su época y quizás el mejor del siglo.

En su discurso durante la ceremonia inaugural del Pabellón, el comisionado alemán Dr. von Schnitzler explicó el propósito de su País al presentar el edificio:

Hemos querido mostrar aquí quiénes somos, qué somos capaces de hacer y cómo sentimos en la Alemania de hoy. Buscamos, por sobre todas las cosas, claridad, simplicidad e integridad.

Pero según Glaeser (1976), "el slogan de claridad, simplicidad e integridad refleja, en mi opinión, un estilo de vida más que una actitud política. Cualquier congruencia fue accidental ya que no había tiempo ni para elegir ni para coincidir".

Se discutía en ese entonces lo que hay tras la obra de Mies, pero no como es que ésta significaba tan fuertemente, como para que muchos se plantearan respecto a su significado.

Según Bonta, "los maestros se horrorizaban ante la sola idea de que sus obras pudiesen generar un sistema de señales, es decir, un estilo. Pero a pesar de ello, un estilo fue, de hecho, creado." Para ellos la nueva arquitectura se justificaba tan sólo histórica, no estilísticamente. Su postulado decía: "Rechazamos toda especulación estética, toda doctrina, todo formalismo. La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio." (Mies 1923)

Al respecto Bonta expone: "Bakema (1966), dijo en cierta oportunidad que no había alcanzado a comprender realmente el Pabellón de Barcelona hasta que visitó el edificio de departamentos de Lake Shore Drive en Chicago y percibió el fluir conjunto de los espacios interiores y exteriores."

"Algunos de los rasgos del Pabellón, como por ejemplo su fluidez espacial, y su característica disposición de los muros, solados y techos como elementos rectangulares separados, también aparecen en otras obras de Mies y pueden considerarse por consiguientes como típicos de su estilo."

"Algunas características del Pabellón eran distintivas de Mies; otras, en cambio, podían encontrarse en la obra de otros arquitectos del movimiento moderno. Así, por ejemplo, la planta libre, con muros dispuestos independientemente de las columnas, fue usada también por Gropius, Le Corbusier, Aalto y otros"

Frente al amoblamiento la noción de que era especialmente significativo y que, según esto, se podían cambiar las cualidades del espacio arquitectónico mediante su manipulación, preocupaba a Mies al punto de diseñarlo él mismo, ya que su enfoque, según Bonta (noción enseñada en el Bauhaus de los años precedentes), consistía en que "cada espacio podía aceptar tan sólo un esquema de amoblamiento y decoración: aquel que mejor se adaptase a los principios de la organización arquitectónica, y ayudase a acentuarlos."

Se indica en el texto que "Mies diseñó el amoblamiento buscando algo que no resultara pesado, pero sí, monumental, debido a la visita ceremonial de los reyes de España".

Esta función es esclarecida por Glaeser (1976):

La función primordial del Pabellón era servir de marco para la ceremonia inaugural en la cual el rey de España firmaría su nombre en un «Libro de Oro». La mesa para el libro estaba ubicada frente a la pared de ónix, que claramente identificaba el centro ritual. (No hemos sido capaces aún de verificar nuestra suposición de que el propósito de la segunda mesa colocada frente a la doble pared de cristal estaba destinada para las botellas de champagne y las copas.)

Es aquí, donde nuestro estudio comienza a vislumbrar como se estructura el sistema de significación, que es capaz de estimular nuestras emociones y sentimiento, ya esclarecido en cierta medida por los lingüistas y ejemplificado conceptualmente por Prieto, cuando dice que al desfuncionalizar la operación que está en la base de la obra, esta operación ya no se justifica sino en cuanto a soporte de la connotación, (en este caso el cobijar una ceremonia y todas las funciones básicas que ella implica, sentarse, recorrer, entrar, salir, etc.)

Es decir que todo lo que en ese espacio había sido concebido, más que servir al hecho concreto de permitir que en él se desarrollase cierta función práctica, lo que era primordialmente importante, no era lo que allí sucedería, sino la significación o sentido, el carácter de tal situación. La trascendencia de que se revestía ese hecho.

Pero es más, a este ejemplo del Pabellón de Barcelona de Mies, también se le aplica lo expuesto por Joan Costa referente al significado inherente a la expresión abstracta, que cortocircuita el intelecto poniendo directamente en contacto emociones y sentimientos, atravesando el nivel consciente para llegar al nivel inconsciente. (Tal vez de ahí tantas interpretaciones en el transcurso de la historia y tal vez infructuosas, acerca de lo que hubo detrás del Pabellón como significado).

Lo anterior se concretiza con la actitud de Mies de reemplazar las figuras humanas con esculturas, "que le sugerían escala y más aún, espacio." Eliminó de sus composiciones el elemento humano imprevisible y difícil de controlar. Las estatuas, como la que aparece en uno de los estanques del Pabellón, (la de Kolbe,) tenían el mismo rol en los edificios ejecutados. A la vez, al usar la escultura de esta manera, Mies consistentemente luchaba contra la mutabilidad e irregularidad de la experiencia humana. Bonta dice así: "Ninguno de los críticos canónicos parece haber tomado nota de la orientación del edificio. Sin embargo, como es de suponer, la orientación es un dato importante para la comprensión del proyecto. Por ejemplo: la estatua de Kolbe y, especialmente, la pared de mármol verde que le servía de fondo, siempre recibían de pleno la luz del sol. Esto acentuaba dramáticamente su efecto cuando se las divisaba a través de la relativa penumbra de las partes cubiertas." En otras palabras se podría decir que abstraigo especialmente: la figura humana.

La condición de que la arquitectura debía ser usada y ambientada para el hombre, no fue dejada de lado, al contrario de como opinaron muchos, a raíz de que en sus fotos y perspectivas jamás se apreciaron habitantes o usuarios, así lo demuestra el siguiente escrito de Alejandro de la Sota, referido a la reconstrucción del Pabellón (1986):

La importancia de la arquitectura no es otra que la del ambiente que crea. Un ambiente es conformador de conductas.

No puede entrar un desahogado en el Pabellón de Barcelona de Mies. Esto es importante.

Es curioso que todos los arquitectos retratamos la arquitectura vacía de personas, sabiendo que ha nacido para ser usada por personas, y es que la arquitectura es permanente, duradera; las personas cambian.

La arquitectura de Mies se retrató con Mies dentro, y es porque Mies, su perso-

na, su figura, fue tan correcta como su Arquitectura.

Esto es con las personas. Con las cosas es lo mismo.

No se puede tener una casa llena de arquitectura que no se ve, llena de cosas que se ven. La arquitectura selecciona a las cosas y a las personas. Entonces vemos en la buena Arquitectura, cuando está vacía, las personas y las cosas que, sin estar, están presentes. Al no estar, es porque se renuncia a su presencia y la arquitectura buena está llena de renunciadas de todo.

En el Pabellón de Barcelona yo me

encontré pleno, lleno de personas y cosas relacionadas en aquella ausencia. Estuve acompañado plenamente y no necesité más.

Está, para mí, es la gran lección.

Se discute si debió o no ser reconstruido. Sí; Mies inventó un lunes una Arquitectura para ser repetida, rehecha, copiada...

Es inútil continuar la Sagrada Familia...

Alejandro de la Sota

Mies escribió en la época en que proyectó el Pabellón Alemán algo que no tuvo la mayor influencia, según Bonta, en ese entonces, pero que ahora podría tener una fuerte relevancia bajo la perspectiva semiológica:

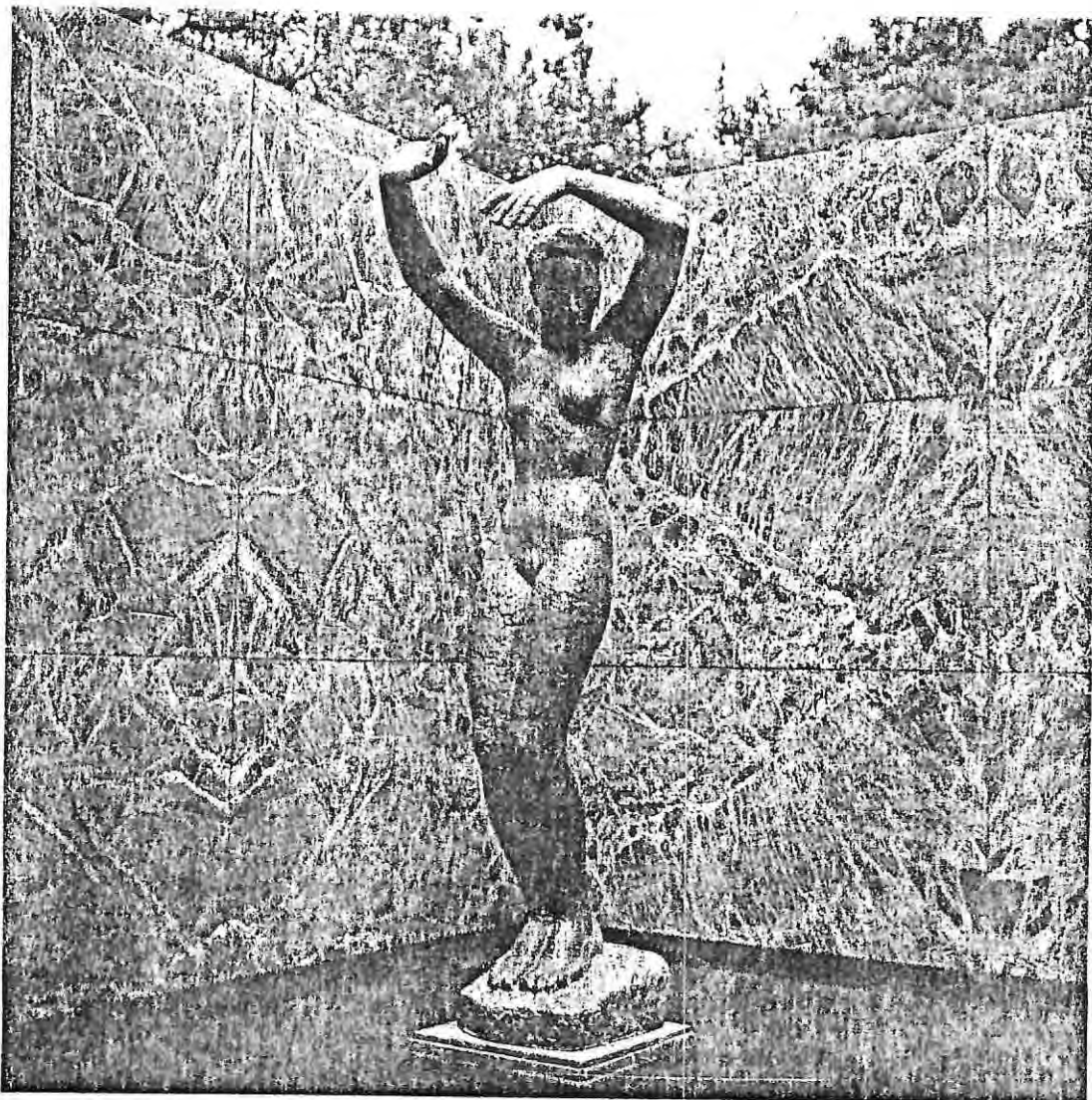
- Asistimos a una transformación que ha de cambiar el mundo. Las exposiciones que se realicen en el futuro tendrán por cometido poner en evidencia y asimismo promover esa transformación. Sólo se lograrán efectos positivos en la medida en que se consiga echar luz sobre la transformación. Su justificación y su significado dependerán de que el contenido de las exposiciones se refiera al tema central de nuestro tiempo: la intensificación del sentido de la vida (1928).

Cabe hacer notar que lo que nos preocupa estudiando la semiología en la arquitectura, es como hace para significar un sentido mediante tales o cuales significantes, articulados de cierta manera en una estructura reconocible. El significado puede responder a un concepto o una función, pero lo que es principalmente importante en el quehacer de la arquitectura es como y mediante que elecciones se completa esa imagen vivencial que todo espacio contempla.

Para finalizar, Sepiarski (1975), abre la discusión acerca de cómo se estructura el sistema de significación en la obra de Mies en el Pabellón de Barcelona, obra que después de casi 50 años de su construcción, recién viene a darnos cuenta de su trascendencia como obra de arte:

¿Cuál es, entonces, el significado [*significazione*] del Pabellón Alemán de la Exposición de Barcelona? Mi respuesta es: máxima novedad o información del mensaje con una mínima referencia a un código... Las relaciones a términos de referencia y las redundancias están reducidas a un mínimo; nada más que lo necesario para posibilitar la decodificación del mensaje. Todos los demás valores semánticos apuntan hacia lo novedoso, lo insólito, lo inaudito, lo extraño...

Valpso. 1987.



Réplica de la escultura de Kolbe.

©Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.

1929/1986

Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona

Ignasi de Solá-Morales, Fernando Ramos y Cristian Cirici

RECONSTRUIR EL PABELLON

La voluntad de reconstruir el Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona, obra de Mies van der Rohe, se remonta a mediados de los años cincuenta. En 1954, coincidiendo con los veinticinco años del certamen, Oriol Bohigas había planteado la cuestión por primera vez. Las informaciones eran confusas y existía una leyenda según la cual, el pabellón seguía en Barcelona almacenado en algún lugar desconocido. No se tenía noticia exacta de que el Pabellón Alemán, fracasadas diversas tentativas realizadas por las autoridades alemanas para venderlo de modo que así fuese aprovechado en Barcelona, había sido finalmente desmontado y devueltos sus materiales más valiosos a Alemania.

En 1957, de nuevo, Oriol Bohigas escribía a Mies van der Rohe, en Chicago, para proponerle la reconstrucción, y éste contestaba con una breve carta de aceptación en la que mostraba la satisfacción por la iniciativa y su decisión de hacer personalmente la reconstrucción, aunque indicando el elevado coste que, a su juicio, podía tener la operación.

Desde entonces, esta iniciativa ha sido tema recurrente en la ciudad de Barcelona, aunque con propósitos y posibles ubicaciones distintas.

La decisión que ha llevado a esta final y real reconstrucción se fraguó hacia 1980, siendo delegado de urbanismo el mencionado Oriol Bohigas y decidiendo éste que la única manera de salir de dudas era, inicialmente, encargar un proyecto ejecutivo que pusiese de manifiesto la problemática técnica, filológica y económica de este propósito.

Quienes escribimos estas líneas fuimos invitados a formar parte de un equipo en el que cada uno de nosotros aportase los conocimientos específicos que permitirían llevar la operación a buen término.

Después de vicisitudes, retrasos y problemas, tal vez inevitables en una obra en la que confluyen tantos intereses y problemas, ha llegado el momento en que la ciudad de Barcelona, a través de la Fundación Pública para la Reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de 1929, ha llegado a conseguir su objetivo.

Quienes hemos llevado a cabo el trabajo técnico de reconstrucción, tenemos ahora la necesidad y el gusto, no sólo de mostrar la obra con toda satisfacción, sino también de explicar el proceso y las decisiones que hemos ido adoptando para llegar hasta la culminación de nuestro objetivo.

Reconstruir desde el origen un edificio tan capital en la historia de la arquitectura del siglo XX, no deja de ser una empresa arriesgada, sobre todo cuando el edificio desaparecido no ha hecho, con los años, sino convertirse más y más en un punto de referencia obligado para explicar la confluencia de fuentes, ideas e intenciones de la arquitectura europea de vanguardia y cuando, a medida que pasan los años, la figura del arquitecto Mies van der Rohe crece en su talla de gran artista de nuestro siglo, al cual casi nadie puede negar que en su obra se dan con mayor intensidad que en otros muchos la voluntad racional de los ideales de la modernidad y el rigor personal a través del cual se expresa la personalidad de su autor.

Reconstruir una vez concluido nuestro trabajo, debemos sentir una satisfacción que sentimos por haberla realizado. De esta satisfacción se trata que el edificio, al fin, sea una obra que, al igual que el pasado, sea un punto de referencia para el futuro.

reinterpretación, tal vez en este caso la calidad real y concreta de la pieza diseñada por Mies van der Rohe pide ser contemplada en sus reales dimensiones y en la percepción concreta de sus espacios y colores.

Sólo un persistente romanticismo cultural podría detenernos para no desvelar el misterio congelado en las viejas fotografías del Pabellón. Pero, de la misma manera que a lo largo de la historia la arquitectura se ha alimentado de la relectura de las figuras del pasado, tampoco en este momento parece que haya una razón definitiva, si no es el reverencial temor al pasado, por el cual esta reconstrucción no deba ser llevada a cabo. Si al dar este paso hemos sentido que hacíamos una cierta violencia, también somos conscientes de que sólo desde ella es desde donde es posible producir algún sentido.

¿UN EDIFICIO PROVISIONAL?

La mayoría de las discusiones en torno a la reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929 proceden de una afirmación equívoca. Se acostumbra a plantear las cuestiones a partir del principio de que el Pabellón, construido en 1929 por Mies van der Rohe, era un edificio concebido como edificio provisional y, por lo tanto, desde el comienzo concebido como un edificio efímero para el cual el concepto de durabilidad, la firmitas vitrubiana, no sería pertinente.

Pero, cuando se estudia la construcción de aquel edificio y se analiza el lenguaje formal y la tecnología empleados, esta idea de provisionalidad se empieza a hacer problemática.

Conviene plantear de entrada estas cuestiones, puesto que toda la reconstrucción que hemos realizado no es otra cosa que un ejercicio de clarificación entre lo que era permanente y lo que era no tanto fruto de la provisionalidad, sino de la prisa por ejecutar el edificio y la coartada que esta prisa pudo ofrecer a la hora de aquilatar la calidad constructiva del edificio ejecutado.

En principio, un edificio construido sobre cimientos de hormigón y muros del mismo material, aunque a última hora se substituyeran por muros de ladrillo, revestido de travertino, con paredes de mármol y travertino sobre una estructura metálica de soporte y con dos edículos constituidos por dos cubiertas planas realizadas sobre un entramado de perfiles laminados standard, es tan provisional o tan poco provisional como el Seagram Building o la casa Fansworth, construida pocos años después que el Pabellón de Barcelona.

Conceptualmente, a nuestro juicio, el pabellón de Barcelona no era ni más ni menos efímero que otros edificios de moderna tecnología en los que la estructura y el cerramiento están separados. El predominio del acero, el cristal y la piedra no evocan, como materiales, fragilidad o duración limitada, puesto que todos ellos son materiales de larga vida. Las formas estables de la estructura metálica de los muros y del podio revestido de travertino evocan formas conceptualmente durables que en nada se acercan a las casas desmontables, a los paneles móviles o al "do it yourself" de cierta arquitectura de nuestro siglo.

Las constantes llamadas de Mies van der Rohe a la lógica de la construcción y a la "ultima ratio" contenida en sus proyectos de la buena tecnología abopen todavía más la distinción que creemos necesaria proponer entre una concepción racional

edificio y una ejecución del mismo con claras limitaciones para su buena conservación.

Es la sencillez del edificio la que tiende a eludir las soluciones complejas que en no pocos casos plantea el mantenimiento del edificio. La ausencia de drenajes fue probablemente el problema más importante ante un edificio planteado para tener las cubiertas completamente planas y debiendo ser también planos los pavimentos.

Pero tal vez, la mayor dificultad que no fue estudiada con la calma y la perfección suficiente fuese la solución de la cubierta. Mies van der Rohe planteó una estructura porticada sobre ocho columnas cruciformes con jácenas que pretendían ser de sección uniforme y no superiores al canto visible de 20 cms. Al no ser esto posible por causa de luz de libre de los voladizos, la estructura tuvo que ser reforzada, apareciendo pendientes en su parte central y resolviéndose de modo esquemático y apresurado a base de una tela asfáltica de recubrimiento exterior y unas planchas de yeso sujetas a la parte inferior de la estructura. Esta solución, demasiado rápida y, sobre todo, demasiado económica, era sólo aceptable porque el edificio realmente sólo iba a durar un año. De otro modo, hacía falta resolver esa cubierta mediante un procedimiento más duradero.

En el edificio ahora reconstruido, el problema del drenaje se resuelve de forma sencilla, dando a todo el pavimento de travertino el carácter de pavimento flotante, de modo que entre las juntas, pueda recogerse el agua en un nivel inferior, con pendientes adecuadas y con un sistema subterráneo de albañales que recogen las aguas del pavimento y las que sobre él arrojan las superficies de las dos cubiertas, resueltas éstas con una imprecipitable pendiente de 0,5 %.

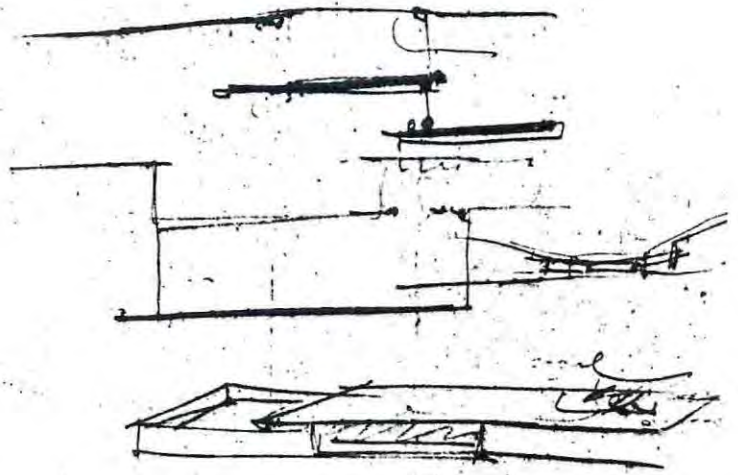
En cuanto a las mencionadas cubiertas, la decisión más significativa ha sido la de ejecutarlas en estructura birreticulada de hormigón armado aligerado. Con ello se mantiene lo que, a nuestro juicio, era primordial: la forma y dimensiones a estas plataformas horizontales; acusando su carácter de planos rectilíneos aun a costa de sacrificar el sentido unidireccional que la estructura oculta de los pabellones tenía. De este modo, también se ha evitado el problema de los falsos apoyos a los que, según todos los testimonios, Mies van der Rohe tuvo que acudir para solventar, en lo posible, apoyando los voladizos en los muros, el problema de la flecha excesiva de los extremos. La mala solución constructiva de colocar un cielo, raso de yeso sobre una estructura metálica sin espacio de aislamiento se solventa ahora con la estructura de hormigón, evitándose también el aumento de sección de las zonas de apoyo, que el pabellón del 29 debía sobrepasar los 30 cms. de espesor, mediante la solución prácticamente plana del acabado en fibra de poliéster dada al recubrimiento exterior, sin juntas, de las cubiertas.

EL LUGAR

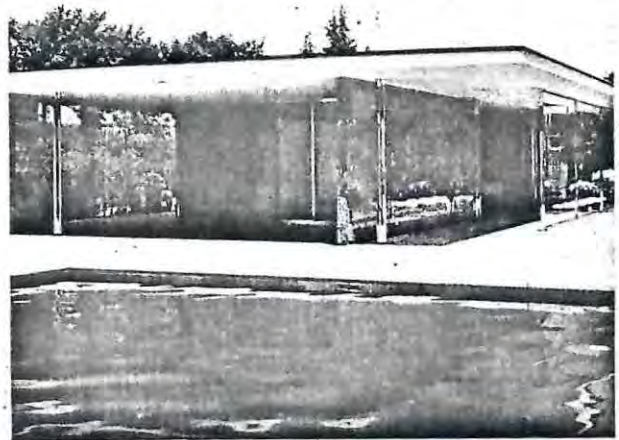
La situación del edificio en el mismo lugar en el que se encontraba en 1929 nos parece un hecho especialmente destacable.

No pocos intentos de reconstrucción han pensado que el pabellón miesiano era un edificio universal y abstracto que era indiferente a la situación concreta que ocupó.

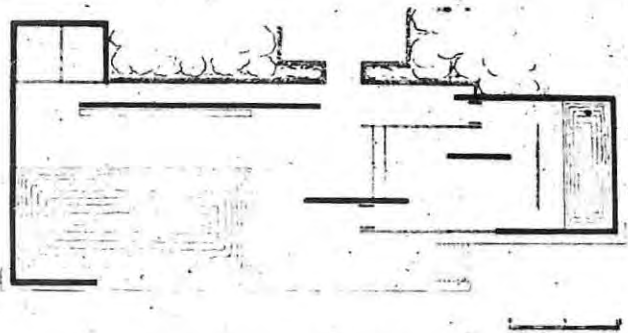
Sabemos que esto no es así, y la sutileza con la que Mies estableció la relación entre el lugar y la forma del edificio ha sido puesta de relieve por no pocos comentaristas. Mies van der Rohe cambió personalmente el emplazamiento del edificio, que inicialmente estaba previsto que se construyera en la explanada entre los palacios de Victoria Eugenia y Alfonso XIII. Al colocarlo al norte del palacio de Victoria Eugenia, el edificio ocupaba un lugar distinto, al fondo de la gran explanada y atravesado por el camino más fácil que llevaba desde esta explanada hacia el "Pueblo Español".



Croquis de Mies van der Rohe para el Pabellón.



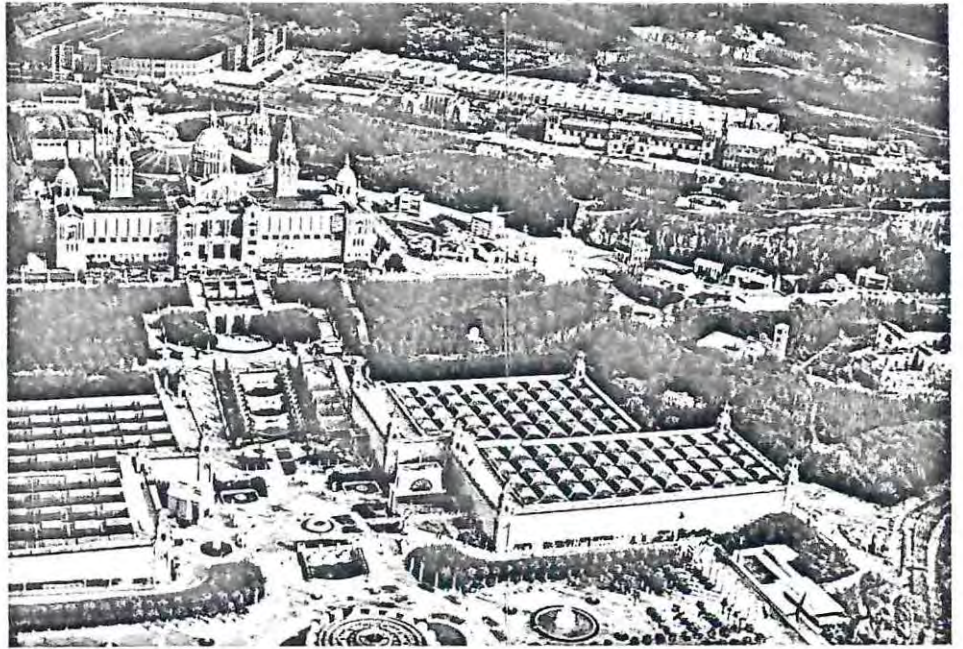
Vista del Pabellón desde el estanque grande.



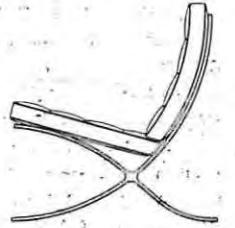
Planta del Pabellón según Nicolau Rubio i Tuduri, 1929.



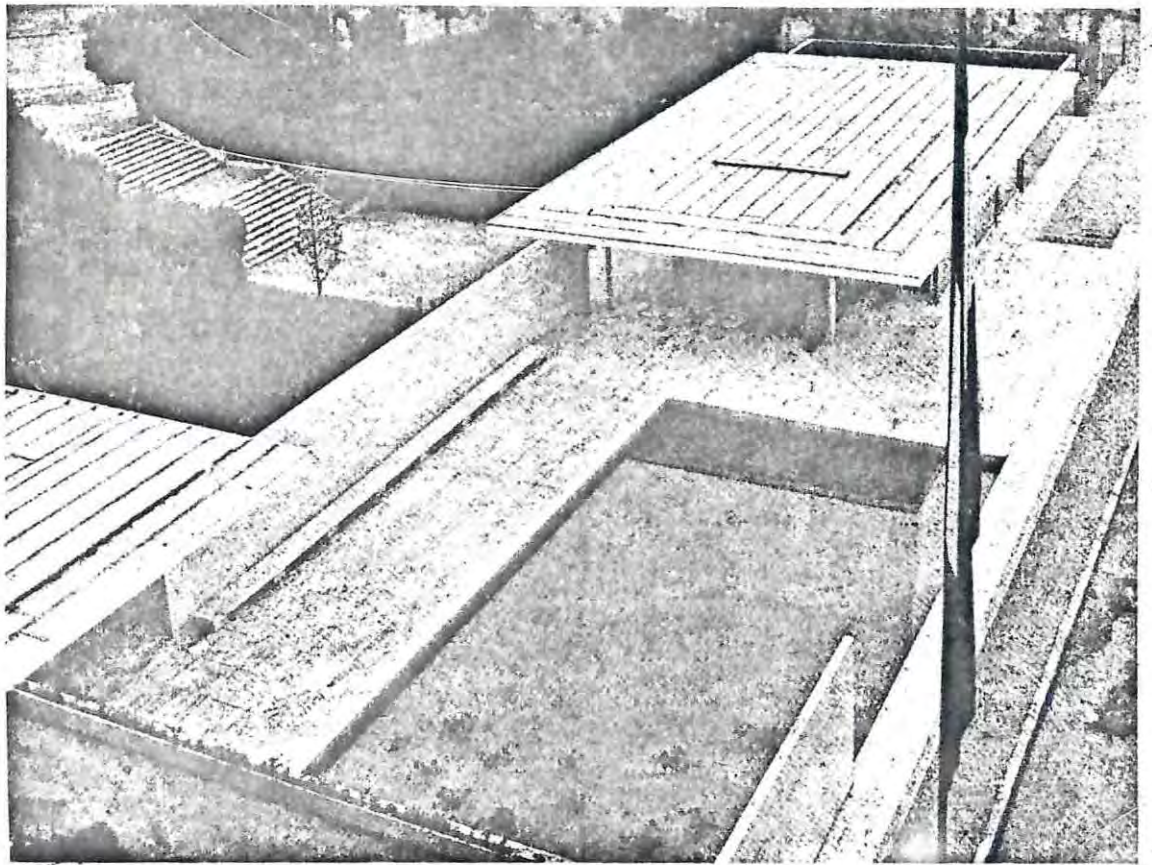
Mies (con sombrero de copa) en la ceremonia de inauguración de la Exposición Internacional. Barcelona, 1929.



Vista aérea de la Exposición. 1929.



Silla Barcelona, de Mies.



Vista aérea del Pabellón. 1929.

La disposición del podio y de los elementos principales, el sentido del recorrido, el eje transversal que se acomoda al eje de la gran plaza y el eje longitudinal que se apoya en la perpendicularidad del muro ciego del palacio de Victoria Eugenia, son datos del lugar que el edificio contiene en su misma forma.

No menos importante es la evolución de la planta como respuesta cada vez más ajustada al lugar y a las condiciones concretas de ubicación que las autoridades barcelonesas impusieron en función del trazado general y de los servicios que en aquella zona debían existir.

La planta más difundida en 1929 por el artículo de Genzmer, y que ha sido reproducida abundantísimamente, dibuja el edificio sobre un podio exento en todo su perímetro. Esta idea inicial aparece también en algunos de los primeros dibujos preparatorios del proyecto.

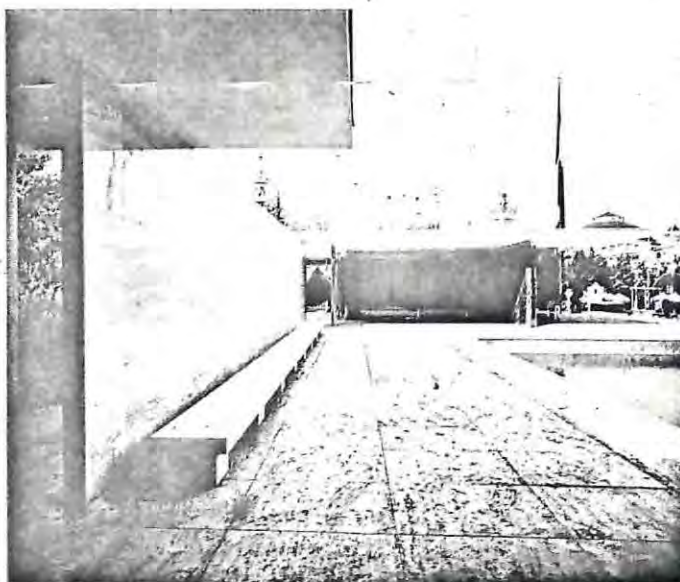
Pero, desde el momento que Mies van der Rohe se hace consciente no sólo de la exacta posición que el edificio debe ocupar, sino, sobre todo, de la pendiente del terreno, la colocación del edificio en el lugar sufre una transformación decisiva. En las llamadas plantas n.º II y III y en la planta de los industriales del mármol, el podio ha desaparecido de todo el perímetro para adoptar una forma más compleja y ajustada a la realidad de la pendiente. No se trata de una simplificación hecha por motivos económicos la que lleva a suprimir el podio en la parte posterior y en los laterales, al tiempo que los muros de travertino y de mármol se clavan directamente en el suelo. Se trata de un importante cambio conceptual por el que el podio clasicista, de evidente raíz schinkeliana, se articula y se diversifica, bien pintoresquístamente, por cierto, en función de un concepto mucho más particular y adaptado al terreno de lo que en abstracto era inicialmente.

De la misma manera que la posición de la escalera principal de acceso se coloca no frontal, sino lateralmente, para recoger el sentido de la marcha y para adaptarse al reducido espacio del acceso por el callejón lateral, del mismo modo el podio, inicialmente rectangular, se convierte en un soporte recortado que con gran precisión responde a la diversidad de situaciones topográficas, dando lugar a una sutil variación en los valores de la relación plataforma-terreno, que, como acertadamente ha visto Jacques Paul, nos hace pensar en una sensible capacidad por entender la tradición del clasicismo pintoresquista que, va del mismo Schinkel a Berhens que no en las versiones rígidas y ineludiblemente abstractas respecto al lugar tal como, por ejemplo, el clasicismo francés había planteado a través de las enseñanzas de Durand.

Este es el motivo más importante por el que la planta adoptada sea la de la versión final del edificio y la razón por la que hayamos rechazado las interpretaciones generalizadoras que ya se publicaron en 1929 y que en los años 60 difundió sobre todo W. Blaser. Nos encontramos, después de haber estudiado el proyecto y su ubicación, mucho más cerca de las tesis de Glaeser y Tegethoff, no sólo por su mayor fidelidad al edificio realmente construido, sino porque, en este punto, el sentido del podio y de su relación al lugar estamos convencidos de que los cambios introducidos por Mies no son sólo decisiones dictadas por la escasez de recursos o por las prisas de última hora, sino que son el resultado de un conocimiento más preciso del lugar y de la voluntaria incorporación de estos datos a la forma del edificio.

DIMENSIONES

La excavación del lugar en el que el edificio se encontraba nos permitió conocer sus exactas dimensiones. La anchura de la parte central del edificio es de 18,48 metros y su longitud máxima es de 56,63 metros. Estas dimensiones permiten establecer el módulo base del proyecto de 1,09 x 1,09 y, a partir de este dato, se pueden precisar también las demás dimensiones del edificio.



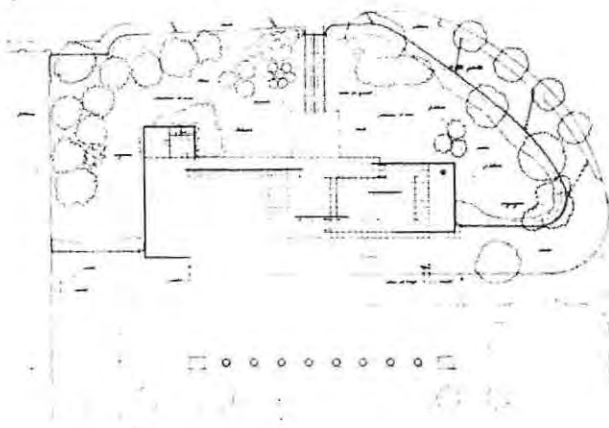
Vista de época del pabellón.

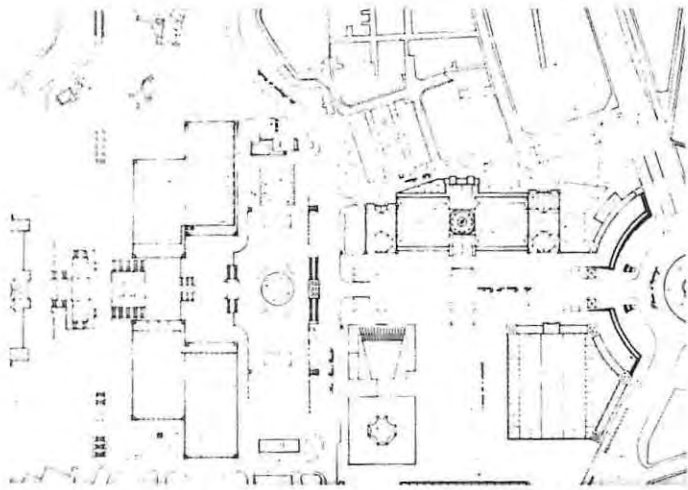


Foto: Isabel Barchs.

Excavación con cimentación original, 1929.

Planta pabellón con ajardinamiento.





Planta general, estado actual.

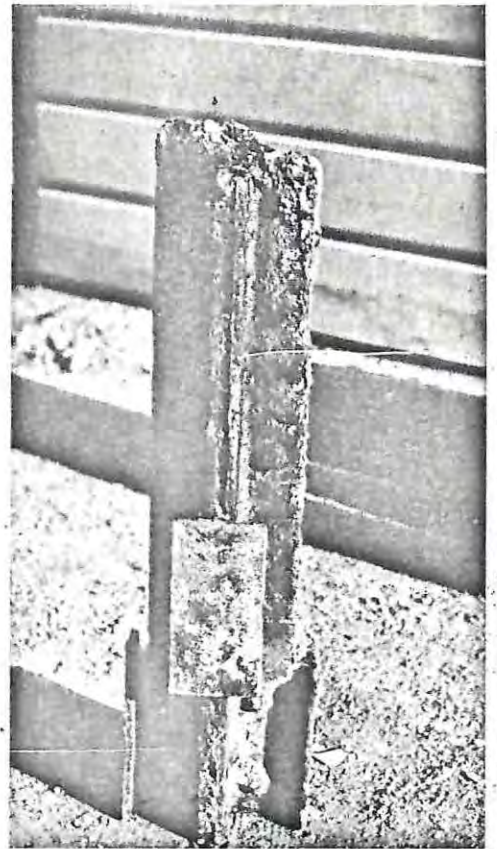
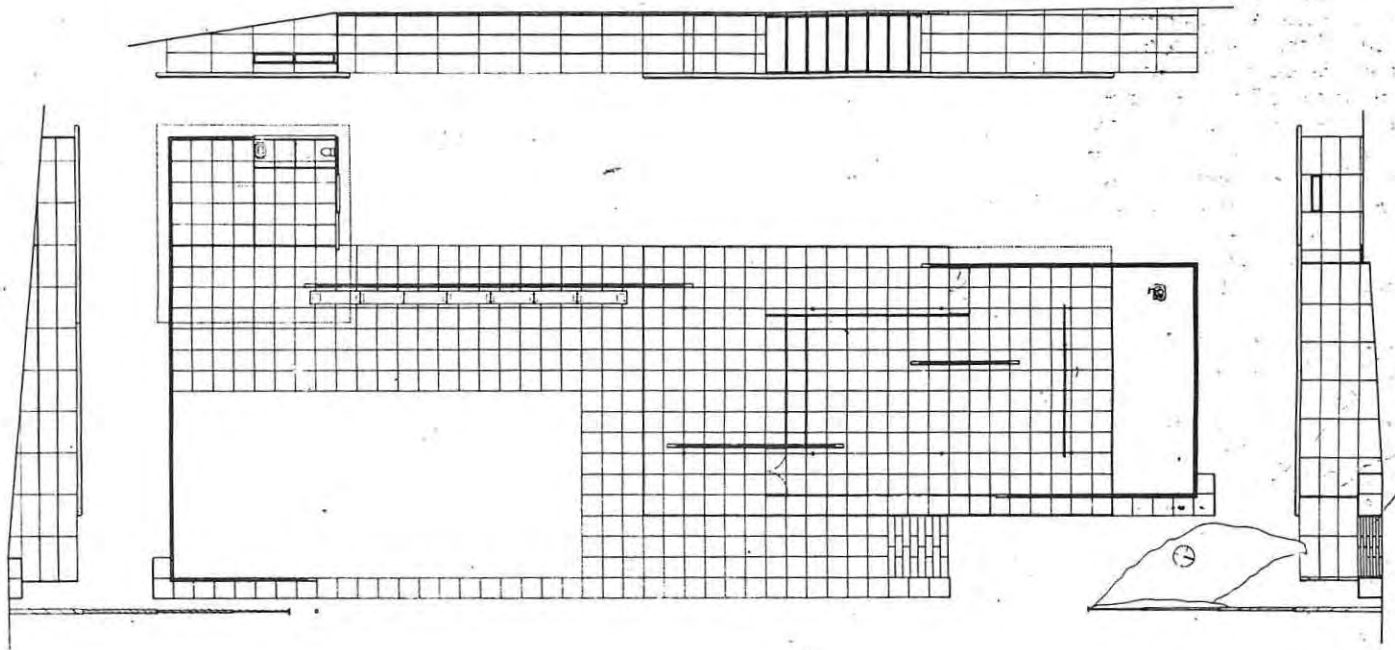


Foto: Isabel Bachs.

Resto de la columna original.



Ciertamente que hemos podido entender que el modulado no es tan rígido para que sobre él deban coincidir todas las dimensiones. Pero tampoco podemos dejar de advertir que la diversidad de medidas que plantea el plano de los industriales Ko^stner & Gottschalk son variaciones mínimas, pero constantes, que no nos parece que deban ser tomadas como una decisión deliberada del propio Mies por establecer pequeñas e inapreciables diferencias de 1/2 ó 1 centímetro entre los módulos por el puro gusto de negar la regularidad de la trama. Entre la rigidez de la propuesta llevada a cabo por Blaser y la diversificación flexible interpretada por Pere Joan Ravellat, nos ha parecido posible y lógica la concepción modulada del edificio, que hace coincidir el modulado de muros de travertino y pavimentos tal como fundamentalmente el edificio se proponía y de hecho tuvo. De hecho, estamos convencidos de que los desajustes de los módulos, tal como se refleja en el plano de Kostner & Gottschalk, proceden de la necesidad de adoptar el suministro de la piedra a una cimentación y replanteo iniciados en España antes de disponer del material. Por cuanto sabemos hasta hoy, el comienzo de las obras debió ser en febrero de 1929. Tal como se refleja en algunas fotografías existentes, probablemente en aquel momento ni siquiera el corte de la piedra se había hecho. Sorprendentemente, en este edificio, muros y suelos se debieron hacer con los pies forzados de un replanteo inicial antes de que se llegase a hacer un verdadero proyecto acabado con sus detalles y sus despieces definitivos.

Por otra parte, el problema entre la realidad, el edificio idealmente considerado y el edificio que realmente se debía construir se plantea también al considerar las características de los materiales exteriores de los laterales y la parte posterior del edificio.

Sabemos que la construcción de este pabellón estuvo amenazada de suspenderse en distintas ocasiones. El motivo principal era el elevado coste de toda la instalación de la industria alemana en los diferentes palacios, a la cual había que añadir el coste adicional del pabellón de la representación estatal alemana, por cuya realización las autoridades españolas hacían una notable presión, mientras que las autoridades alemanas mostraban una recelosa reserva. Mies van der Rohe trabaja en el proyecto de este pabellón probablemente desde junio de 1928, pero la luz verde para su construcción no se produce hasta febrero de 1929, con el agravante de que el emplazamiento finalmente elegido por Mies introduce costes adicionales de movimiento de tierras, a parte del coste del revestimiento de ónix decidido un tanto unilateralmente por el propio arquitecto por su propia cuenta y riesgo.

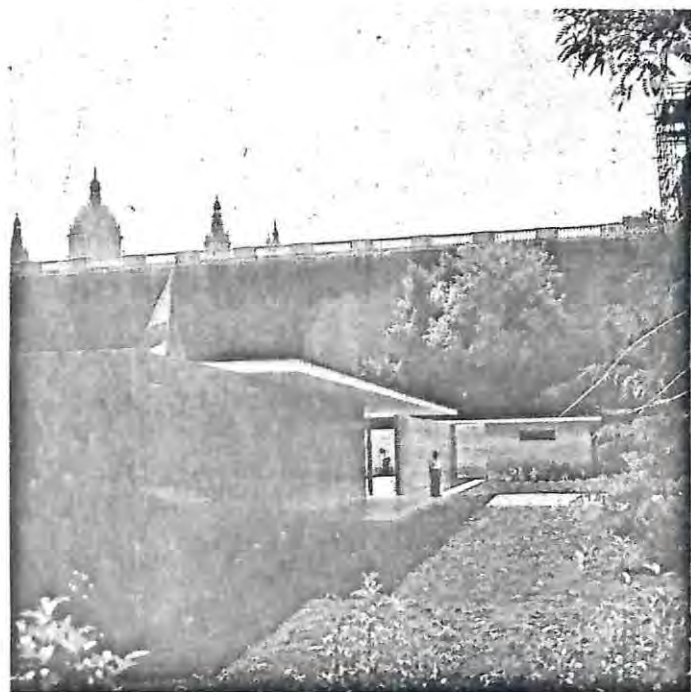
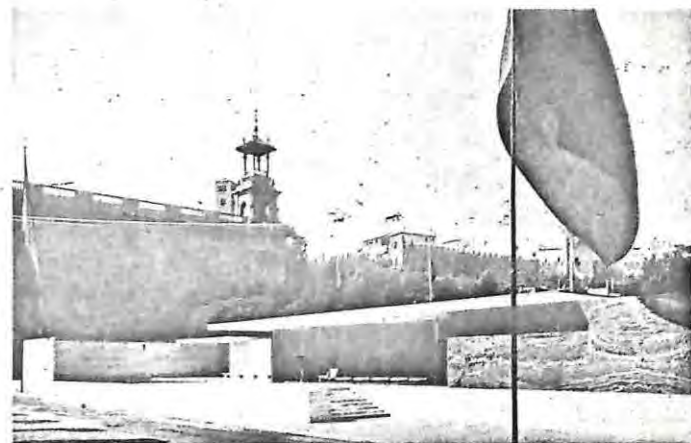
El Pabellón sobrepasaba de este modo el presupuesto estipulado, y hubo que hacer recortes. Probablemente estos recortes económicos estaban también relacionados con la prisa con la que había que construir. Todo ello llevó a suprimir el travertino en el muro exterior de la fachada lateral sur y en las fachadas posterior oeste y lateral norte del edificio de oficinas. El mármol verde se suprimía también del lateral exterior norte y del muro posterior exterior oeste, sustituyéndolos por estucos pintados en color claro y en verde, respectivamente. Nuestra solución, ante este hecho, ha sido la de completar lo que, en este caso, sí que nos parece una limitación estrictamente presupuestaria. La decisión en el caso del mármol verde es sencilla, puesto que no se trató de otra cosa más que de prolongar un modulado y un revestimiento que no ofrece especial dificultad para entender cómo debía haberse hecho para mantener la coherencia conceptual del muro de cierre exterior del estanque de la estatua.

Pero, en el caso del muro de travertino, el problema es más delicado. Completar este muro, cuyo acabado en estuco por fuera debía producir, evidentemente, un efecto lamentable, lleva la cuestión a la relación entre el despiece del muro y su tratamiento como pared no sólo del estanque mayor, sino del recinto de oficinas, con sus ventanas a norte y oeste. La información existente de cómo eran y qué dimensiones tenían,



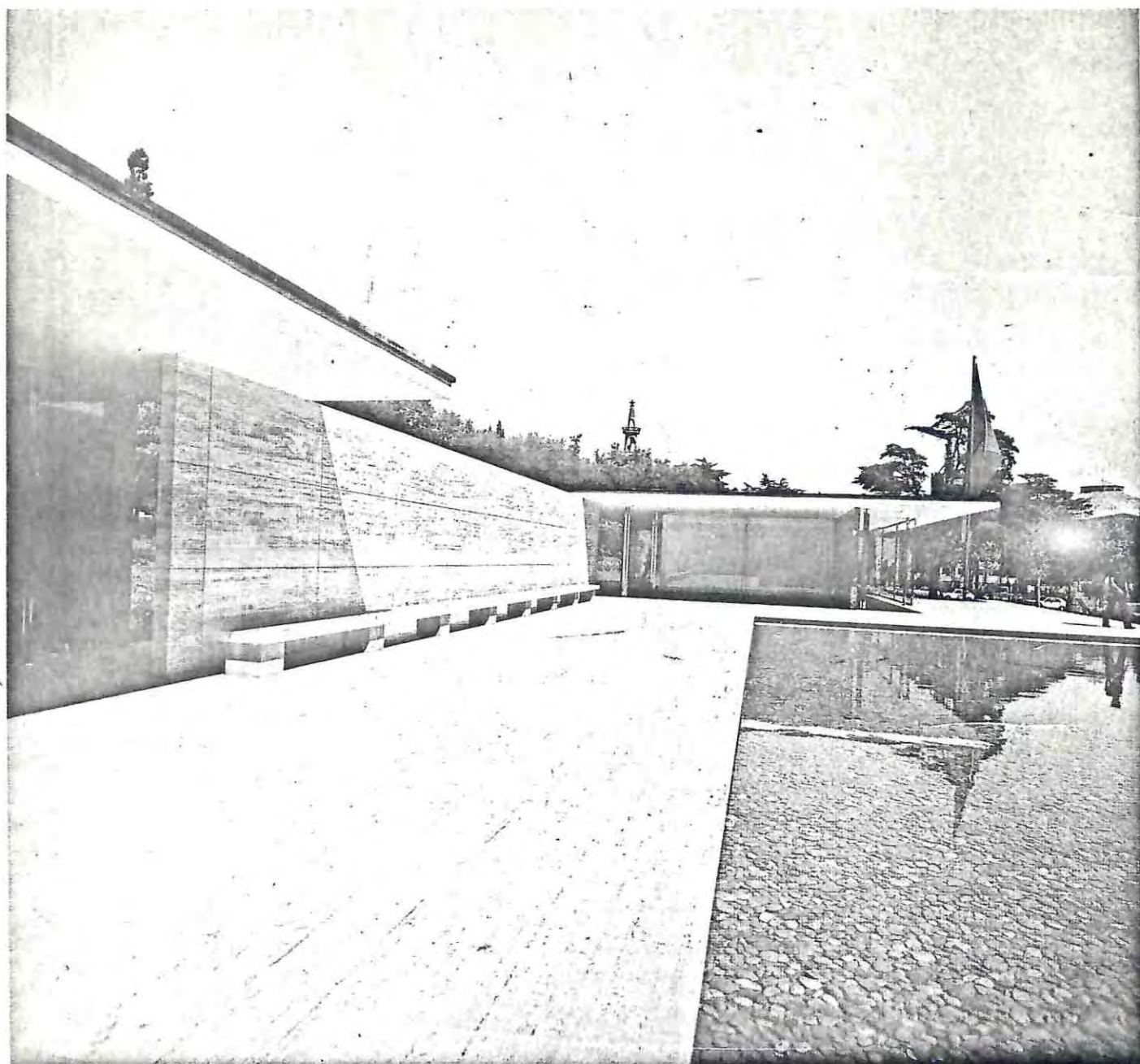
Foto: Isabel Bachs.

Muro en proceso de aplacado.



Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona, 1929-1986. Vista exterior.

© Fundación



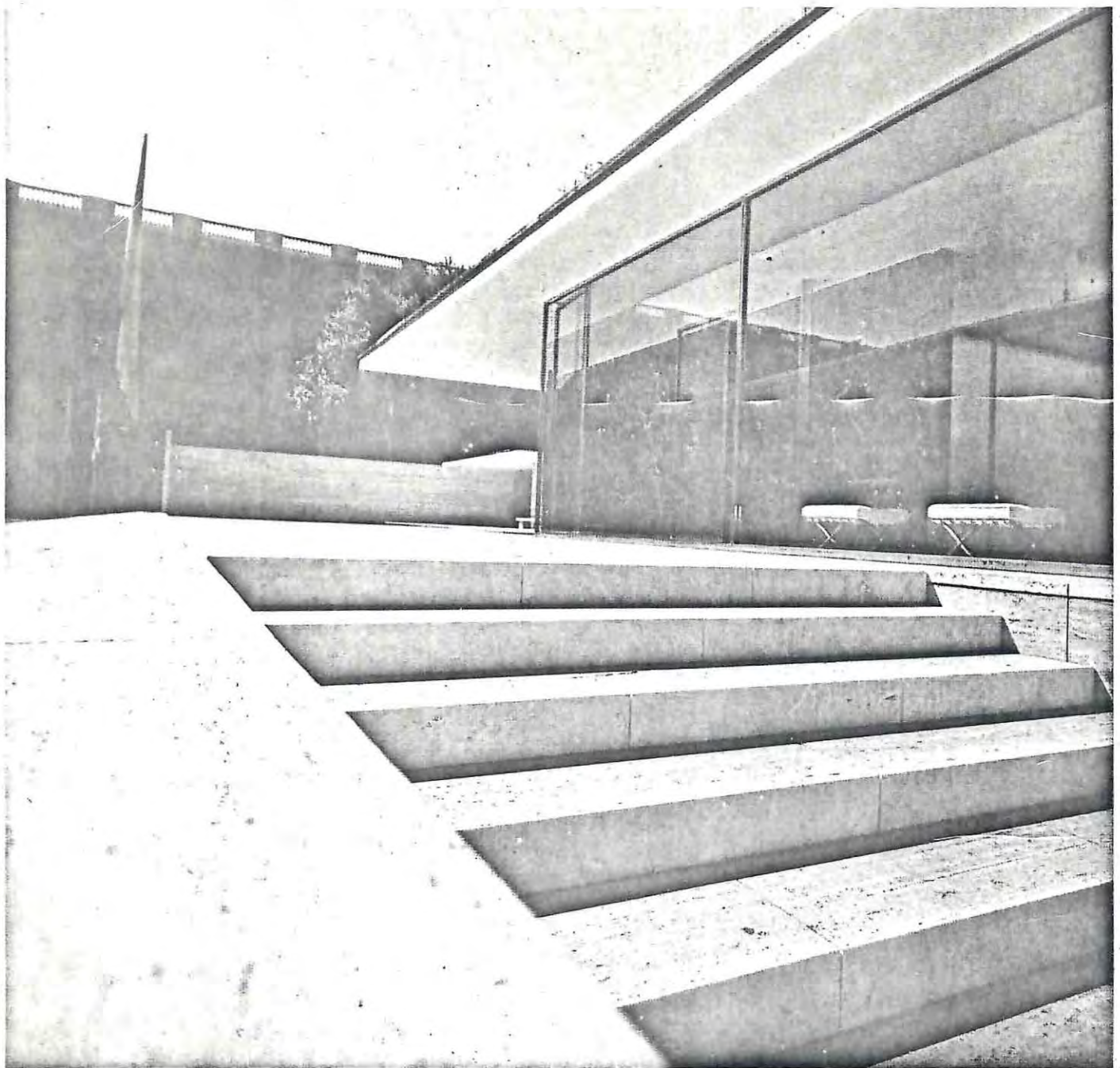
Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona, 1929-1986. Vista exterior.

© Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.



Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona, 1929-1986. Vista exterior, escultura de G. Kolbe.

© Fundación



Vista desde el podio, 1986.

© Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.

es suficientemente clara. Lo que es más delicado es la interpretación de esta continuidad de material y de su relación con los huecos. La solución adoptada es la que, a nuestro juicio, resuelve la problemática que plantean las ventanas rasgadas en ambas fachadas en coherencia con el material y con la modulación general establecida en el proyecto.

MATERIALES

Pero no podemos cerrar este recorrido por los principales problemas que el pabellón plantea sin referirnos a la problemática de los materiales.

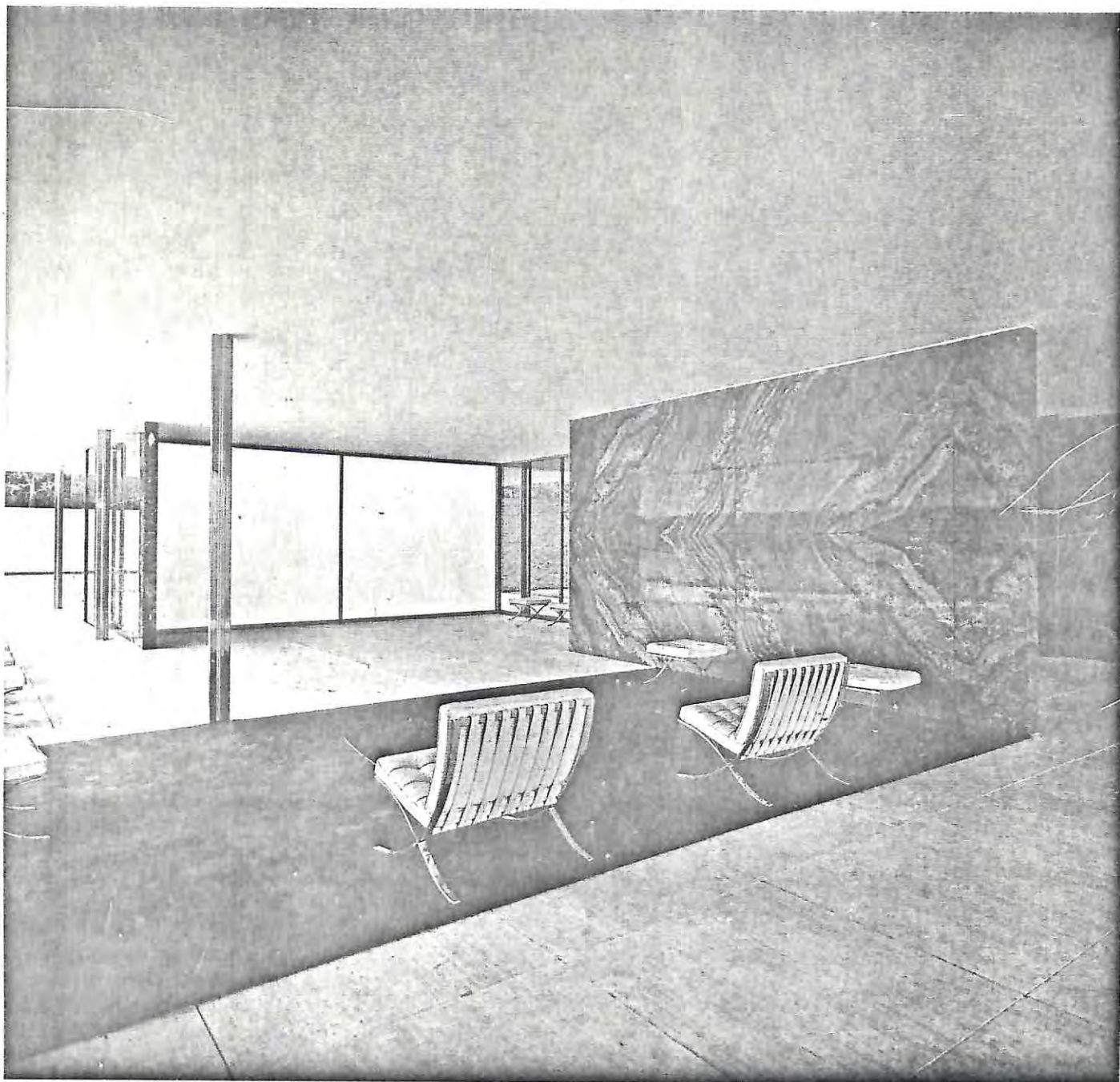
La elección del material no la hicimos personalmente, e los tres arquitectos después de revisar un buen número de canteras en Tívoli. Allí se eligió el tipo de bloques de veiga más maciza que se pudo encontrar en las canteras existentes, tanto en las que era el pavimento de las mismas canteras de la zona como el tipo de travertino que se utilizó en el interior del

podio elegimos, también en Tívoli, un travertino más compacto y uniforme: el de las canteras "Sybil.la".

En cuanto a los mármoles verdes, hubo que vencer un equívoco procedente de una falsa atribución hecha por el famoso plano publicado por Genzmer. El mármol de Tinos; es decir, un mármol griego, de color más oscuro y de manchas fragmentarias en las que se mezcla el verde oscuro, el blanco y el negro a la manera de un gran "terrazo", no era, evidentemente, el del muro perimetral exterior de la zona del estanque de la estatua, sino el del muro exento a la entrada en la parte cubierta. Por el contrario, el llamado "verde Alpes"; es decir, un mármol verde vetado haciendo amplios dibujos en blanco, que era posible simetrizar en grupos de dos o cuatro losas, era mármol del valle de Aosta, tal como se explotó en los años veinte y se sigue explotando en la actualidad en diferentes canteras, que están una buena parte del año cubiertas por la nieve.

Pero el material que mayores quebraderos de cabeza

© Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.



Vista interior de la reconstrucción. 1986.

producido a lo largo de los trabajos de reconstrucción ha sido, sin duda, el "ónix dore", que revestía el muro central, libre, en el interior del espacio principal cubierto.

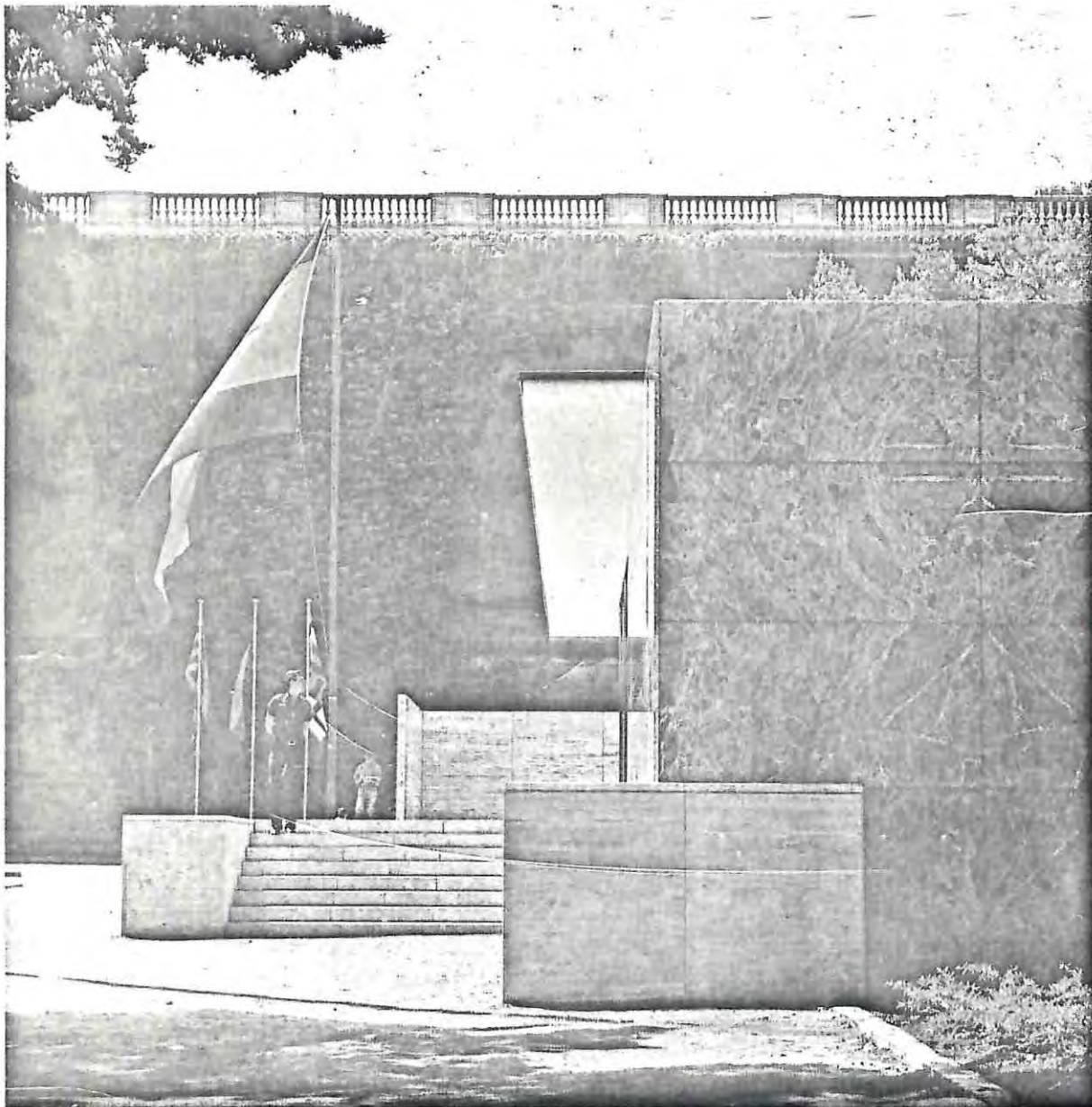
Se buscó infructuosamente en Marruecos; también en Argelia, donde se nos dijo que ya no se explotaban las canteras que allí existían en los años veinte. Más tarde, en Egipto, a donde hubo que ir personalmente para poder ver la imposibilidad de hacerse con un bloque situado demasiados metros por debajo de todo el nivel accesible. Se hicieron pesquisas en torno a canteras de ónix en Israel, en Pakistán, Méjico y Brasil. Por último, casi desesperando de poder resolver satisfactoriamente esta parte decisiva del edificio; Fernando Ramos y el industrial del mármol Jordi Marqués se desplazaron a Argelia, hacia Bou An Hifia, a pocos kilómetros de Muskara, en difíciles condiciones de transporte, venciendo novelescamente no pocos problemas aparentemente insolubles. En un frente abandonado de cantera había un bloque de medidas y de calidad adecuadas. Había que convencer a quienes ya no explotaban

aquel yacimiento que lo cortasen para nosotros. Al final, después de gestiones siempre más complejas de lo que nuestra prisa hubiese deseado, se llegó a comprar aquel material, y, transportándolo a España en bloque, se cortó a las medidas adecuadas para instalarlo en el muro central del pabellón.

Era prácticamente el último esfuerzo por completar la obra. El fulgor deslumbrante de las piezas de colosales dimensiones, 2,35 x 1,55 metros; daban el toque de calidad definitiva a la intensa calidad de los materiales ya instalados.

En cuanto a los otros materiales, hay que decir que se ha procurado respetar escrupulosamente las calidades, dimensiones y características de los mismos que existieron en la primera versión del edificio.

La carpintería es de acero, con una alta aleación de cromo, que ofrece una solución más duradera que el tradicional cromado, permitiendo vencer los problemas de mantenimiento y durabilidad que el clima salino y húmedo de Barcelona plantea.



Vista exterior del pabellón reconstruido, 1986.

©Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.

Los cristales transparentes, verde botella, gris y blanco, introducen un fuerte juego de color que se completa con el del mobiliario, la alfombra negra y la cortina de terciopelo rojo, las cuales, en el corazón del espacio representativo, llegan a provocar un duro y tenso estallido de colores que con su geometría pura y rectilínea sólo queda contrastada con la rugosidad de la textura del bronce de la figura de Kolbe.

Esta, obsequio del gobierno alemán a la Fundación para la reconstrucción, es una réplica fundida en bronce sacada del original, que se conserva en Berlín Oeste en unos jardines frente al edificio de la Rathaus.

SEGURIDAD Y ENTORNO

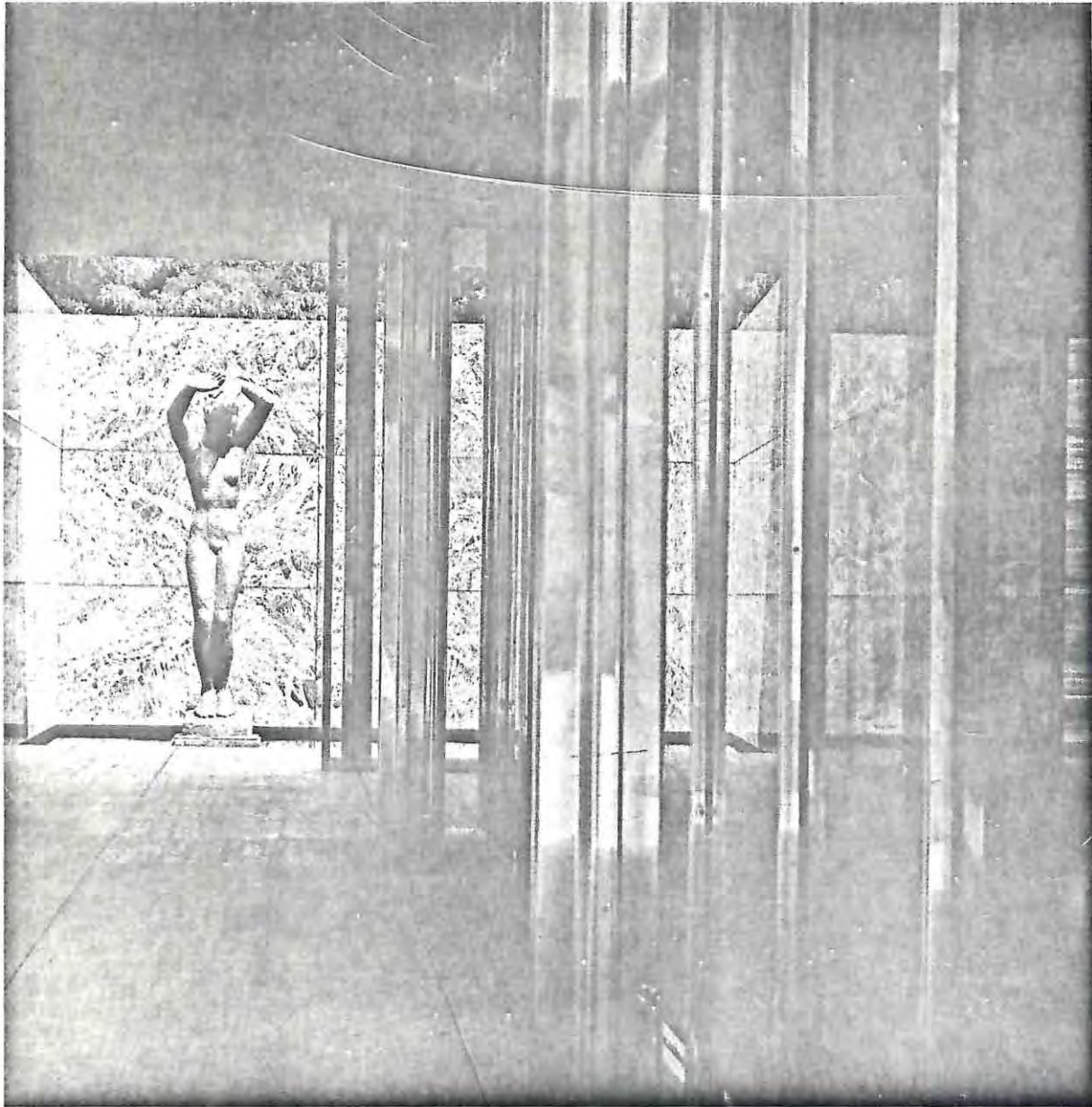
La conservación del edificio, y sobre todo su seguridad, plantea hoy los mismos problemas que planteó en el pasado. Mies van der Rohe hizo un edificio conceptualmente ligado a un recorrido continuo, en el que entre el espacio exterior y el interior no había un límite preciso e infranqueable. Pero el exterior era un espacio sin dificultad para ser dejado a la libre concurrencia de los visitantes, mientras que el interior, con su mobiliario y la delicadeza de sus acabados, planteaba problemas evidentes de control.

La solución que se dió entonces es la misma que también hoy va a prudirse. Mies diseñó unas puertas que discretamente podían ser retiradas y colocadas en cada ocasión necesaria. Estas dos dobles puertas de carpintería metálica, semejante a la de los ventanales, con cristales transparentes, son las mismas que van a ser colocadas ahora. Disponemos de sus detalles de ejecución, que han sido encontrados recientemente al estar erróneamente archivados con otros proyectos en el Mies van der Rohe Archive del M.O.M.A. La solución técnica no tiene mayor dificultad si se considera que lo que conviene para el mantenimiento del edificio es alejar a los intrusos, especialmente por la noche.

De todas maneras, a esta providencia inevitable se añadirán otras previsiones complementarias que aseguren el control de entrada al edificio.

En primer lugar, una valla metálica entre arbustos cercará el jardín que rodea al edificio desde lo alto de la colina hasta los bordes norte y sur del mismo, quedando limitada la superficie del entorno del pabellón por esta cerca, la pared del palacio de Victoria Eugenia y el propio pabellón.

Además de esta medida, un control visual a través de un sistema de cámaras de televisión permitirá observar la aproximación de personas por los distintos puntos de acceso al



©Fundación Pública del Pabellón Alemán de Barcelona, de Mies van der Rohe.

Vista interior con la réplica de la escultura de Kolbe al fondo. 1986.

edificio. Un sistema enterrado de alarma podrá accionarse en el momento en que alguien se aproxime al edificio por la zona del jardín, al tiempo que un haz de rayos controlados por células fotoeléctricas marcarán una barrera también en el frente de este edificio.

Todas estas medidas no deben, sin embargo, encerrar de forma definitiva un edificio cuya vocación es la circulación, la apertura y el tránsito a través. Por ello, las medidas de seguridad establecidas no deben ser sino ayudas a un control personal a través de vigilancia, que es la que en todo momento debe dar cuenta de las incidencias que se produzcan entorno al Pabellón.

Pero, además de estas medidas de seguridad que definen un entorno controlado, el pabellón tiene que tener un entorno físico que restituya su condición de edificio de cierre al fondo de la gran explanada. El desafortunado Pabellón de la Oficina Olímpica es en la actualidad un contrasentido en la replanificación global del Pabellón Alemán. Es necesaria una restauración más un plio del conjunto de espacios que formaban el lugar en el que el Pabellón Alemán fue construido, eliminando la equivocada masa del pabellón de hormigón construido en los años 60.

El objetivo final ha de ser el de lograr una implantación para el Pabellón Alemán de Mies que siga el mismo

visualmente a la gran explanada de la fuente luminosa; que reconstruya la hilera de altas columnas jónicas de piedra que cerraban el espacio de esta gran explanada a este y oeste, permitiendo ver a su través los dos palacios situados detrás de las mismas: el de la ciudad de Barcelona, todavía existente en el extremo oriental, y el del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe, a poniente.

Una mancha verde de árboles que ya existían en 1929 y de otros nuevos que ahora se plantan junto a una superficie tapizada por hiedra verde, siguiendo el gusto frecuente de la jardinería de Rubió y Tudurí y de Forestier, han de constituir el fondo adecuado sobre el que las líneas estrictas y el brillo fulgurante de los materiales y sus reflejos se hagan aparentes desde cualquier punto desde donde este rincón del Parque de Montjuïc sea visible.

Ignasi de Solà-Morales
Fernando Ramos
Cristian Ciribí
Arquitectos

Las columnas de Mies: el Pabellón de Barcelona

Antón Capitel

El lenguaje moderno de Mies van der Rohe posterior a sus primeras obras tradicionalistas nace ligado a cuestiones formales de orden diverso. En la casa de campo de ladrillo, dibujada en 1923, es el muro (que parece seguir en parte abstractas lecciones *wrightianas*), quien modifica por completo la configuración de la planta en comparación con las académicas, pero sin cambiar la condición material, mural, de la construcción. Esto es, sin necesidad de que aparezcan los pilares —los pórticos— para que la forma arquitectónica modifique su carácter.

Los proyectos de rascacielos de vidrio (el de la Friedrichstrasse en Berlín, de 1919, y el de 1921, también en Berlín) están ya, como era inevitable en su caso, unidos por completo a la existencia de pilares, aunque no necesariamente de pórticos. Pero tales pilares no se dibujaron nunca en las plantas, curiosamente, señalando así la poca importancia formal que se les concedía para favorecer la condición libre del perfil edificado. Las plantas aparecen así tan voluntarias como nítidas, obstruidas únicamente por las circulaciones verticales, y dando rienda suelta en el dibujo a un deseo imposible, así como dejando a los soportes sin existencia alguna en cuanto que formas compositivas.

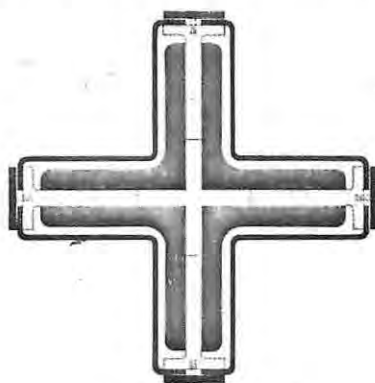
Pero ya en la maqueta del segundo rascacielos, al realizarse mostrando la transparencia del volumen, no pudieron evitarse los pilares incluso en su propia construcción como maqueta, quedando presentes éstos en las imágenes fotográficas que del modelo se editan. En ellas parecen alcanzar un cierto valor plástico, impuesto cuando menos por su inevitable presencia, y aún cuando en las plantas no figuren.

En el Pabellón de Barcelona, de 1929, y en la Casa Tugendhat de Brno, de 1928 al 30, los dos sistemas constructivos, el de muros de ladrillo nacido para Mies en las ideas de edificaciones bajas y el de pilares y forjados de las de en altura, se verán mezclados formando uno solo.

No será extraño, sin embargo, que el proyecto de Barcelona, al menos, se iniciara solamente con muros como la ca-

sa de ladrillo. Otra vez, y diríamos acaso que paradójicamente, suelo, muros y techo son capaces de componer un espacio moderno, el espacio neoplástico, sin acudir a los pilares. La concepción nueva de este espacio se independiza de la construcción, naciendo como configuración formal pura y voluntaria.

Pues la condición conceptualista de la descomposición neoplástica del espacio contempla los planos que lo configuran en forma abstracta. Su lógica formal llevó a menudo a entenderla, sin embargo, como una imagen del comportamiento mecánico, interpretación que, sin duda, hace Mies en un principio, para caer luego en la cuenta que, como tales, correspondería a una maqueta formada por tablas. En la escala



arquitectónica los pilares se hacen necesarios si los muros no tienen una configuración estable en sí, pues los planos formados por ellos y por los techos y suelos no tienen la continuidad o el equilibrio de unas piezas de madera o cartón. La escuela neoplástica, en su abstracción, trabajó con este equívoco de escala, hecho parcialmente posible a través del hormigón armado, y al que la condición de ebanista de Rietveld y la persuasión formal de sus muebles no eran ajenas.

Así, pues, Mies se verá obligado a emplear columnas, esto es, a renunciar a un espacio neoplástico de planos puros para combinarlo con ellas, teniendo que introducir en la abstracta composición un esqueleto. Un esqueleto que no interviene visualmente de un modo to-

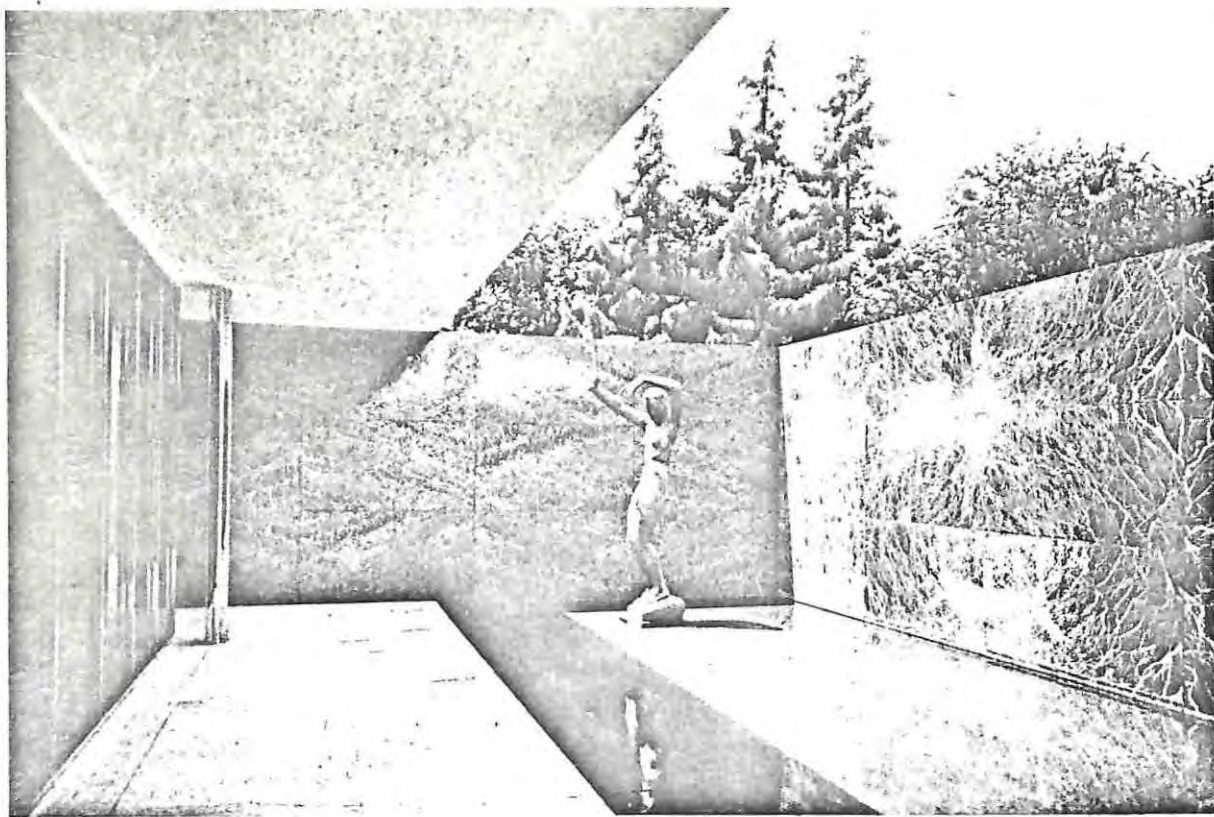
tal, sino que quedará en parte enmascarado y subsumido por el espacio neoplástico, dejando a las solas columnas sin alusión directa al hecho de unos pórticos y como parte visible que entra en juego compositivo con aquél.

El Pabellón, al recibir la estructura nueva, pasará a entenderse como un recinto formado por muros y parcialmente cubierto mediante un templete, cuyo techo descansa a la vez en unas columnas y en los elementos murales. La parte pequeña y de servicios conservó su configuración mural pura al haberse podido asimilar a paredes de carga. La idea del espacio neoplástico, en el que las columnas se integran, queda conservada, probablemente con la ayuda de la silla de Rietveld como sugerencia de la incorporación de líneas, viéndose el resultado aparente como dotado de una absoluta coherencia formal.

Pienso, sin embargo, que las dudas que en su día suscitó a Mies el proyecto del Pabellón permanecieron en él como conflicto irresuelto y que el edificio fue, en definitiva, producto de una indecisión, un compromiso, en el modo de comprender las relaciones entre forma y construcción. Producto brillante, desde luego, pero de un compromiso que no era aún del todo positivo para Mies, pues, a mi parecer, constituirá una preocupación importante del desarrollo de su carrera la de llevar una tal relación al máximo grado posible de coherencia.

Si explicamos del todo la estructura del Pabellón se verá claro su no coherente compromiso, en realidad, entendiendo su ambición para el futuro. Las columnas forman en planta tres rectángulos en línea, que no indican una dirección principal capaz de señalar el sentido de los pórticos, ya que la mayor importancia de la dirección longitudinal está compensada por el tamaño ligeramente menor de su luz frente a la transversal, extendiéndose el techo en voladizo para ambas direcciones.

Pero además, visualmente, y como es sabido, las columnas señalan estas dos direcciones de modo idéntico mediante su intencionada forma de cruz griega que destaca por igual ambos ejes de plano, negando, al tiempo, todo otro



explicación de la estructura que no sean ellas mismas: el plano del techo aparece continuo, abstracto, como construcción que recuerda aquí todavía a la maqueta, a una cierta interpretación *naïf* de la forma y la estructura.

Este diseño de las columnas no es, sin embargo, una simple referencia conceptual a los ejes cartesianos igualitarios que miden la cuadrícula compositiva, haciendo referencia, asimismo, a una coherencia entre forma y estructura de la que son el testimonio visual. Mies buscó la pureza neoplástica del techo como plano simple, pero, amigo de las soluciones articuladas y lejos de la síntesis corbuseriana, no empleó una losa de hormigón: las cruces se refieren a las vigas en ambas direcciones con las que se construyó el plano del techo, además de a la composición del espacio, buscando una coherencia formal con ellas.

Pues el espacio y su geometría son para Mies *isótopos*, valga la analogía; esto es, de igual naturaleza en ambas direcciones, y dicho ello independientemente de la condición concreta de la composición que se desarrollará en una forma distinta hacia uno y otro lado, como en las mismas leyes formales. Por tanto, cuando forma y estructura serán iguales, este diseño también, como en el caso de la estructura, será simétrico en ambas direcciones, existiendo una simetría de la forma simétrica en ambas direcciones, las vigas en ambas direcciones y el espacio, del te-

cho, aunque permanece oculta por fidelidad al espacio neoplástico, deberá ser doble, *isótropa*, como los pilares dicen. En su ocultación y su fusión con el plano puro, altera, sin embargo, su propia pureza real y enseña la indecisión de Mies entre un techo adintelado y el continuo, que permanece irresuelta. En ella se basará su voluntad futura de producirse con una coherencia formal completa entre forma y construcción mediante la estructura resistente, emblemática y resuelta la cuestión mediante las columnas hasta tal punto que serán éstas las que caractericen siempre su obra. Para llegar a una coherencia completa deberá aceptar y resolver, generalmente, la dialéctica entre la condición *isótropa* del plano geométrico y la convencionalmente *anisótropa* estructura, reconociendo así una naturaleza más compleja de la estructura formal que lo que en el idealista Pabellón se pensaba.

El caso es que su carrera perseguirá hasta el final esta obsesión de coherencia, llegando a tomarla como motivo básico de composición presente en todas y cada una de las obras de posguerra: Y la obsesión será tal que, como coronación de su exitosa carrera, realizará el Museo de Berlín, modelo formal ensayado antes en el proyecto para la Bacardi cubana, y donde estructura y forma pueden olvidar toda dialéctica, al convertirse en una misma cosa por presentar un trazado absolutamente *isótropo* y evidente por su doble simetría total.

Los pilares en cruz reaparecen, y una versión moderna del templo clásico, acaso ambición bien natural del discípulo de Schinkel que en Mies había, fue logrado; aunque no tanto en la imagen cuanto en llegar a realizar un templo períptero, con columnas en todos los lados y sólo en ellos. Esto es, un edificio de columnas de sección central, como las clásicas, y que tiene una misma configuración de borde en todos sus lados, resolviendo la esquina como simple y simétrica solución de continuidad, aunque, al contrario del clasicismo, evitando poner una columna en ella. Pero si el templo clásico lo hacía a despecho de la condición *anisótropa* de la estructura lúnea a la que se supone que imitaba, sólo desmentida por la cubierta, en el templo de Mies la coherencia se vuelve absoluta con el empleo del techo reticular en ambas direcciones.

Así, pues, cuando hoy los reconstructores del Pabellón sustituyeron el antiguo forjado inconveniente de vigas en cruz por una losa, tocaban en realidad una de las médulas de aquella arquitectura, optando por una interpretación bien distinta de la que el autor entonces tuvo, y descubriendo así, en la lógica y conveniencia del cambio, la debilidad del proyecto. Una debilidad que Mies conocía bien y que tanta importancia tendría para su obra futura.

5.- COMENTARIO

5. CONCLUSION.

Atendiendo a la primera pregunta que dice: ¿Cómo se presenta en el lenguaje la función afectiva o subjetiva y la función cognoscitiva u objetiva?; Saussure nos da cuenta de que existe un sistema de signos lingüísticos, es decir, un juego de correspondencias y oposiciones psíquicas de impresiones acústicas, donde la lengua es una convención y la naturaleza del signo en que se conviene es indiferente. Este signo lingüístico une un concepto y una imagen acústica, una representación psíquica que nos da el testimonio de nuestros sentidos a partir de un sonido material. Esa imagen es sensorial.

Entonces diremos que la función cognoscitiva u objetiva está arraigada en la lengua o sistema adquirido, y la función afectiva, emocional y personal, se encuentra en el habla o en el uso individual del sistema.

Una respuesta a la segunda pregunta en aproximación al problema de fondo, que dice: ¿Cómo hace un espacio para informar de la función que acoge?, ¿De qué carácter es esa información, cómo se condiciona al sujeto para que realice esa función referida, qué siente el sujeto al llevarla a cabo?; nos da cuenta de la vinculación de significados a las funciones posibles o existentes, significación que predispone para el uso funcional según Eco.

El objeto de uso constituye un significante y la función de éste viene a constituir el significado.

También el objeto arquitectónico denota una función o forma de habitar, pero la denotación se produce incluso sin disfrutar de la utilidad del objeto. Entonces la obra de arquitectura comunica, es decir, pone en evidencia su función estética; por lo tanto, se revela en la obra un plano de expresión y un plano de contenido, y en cuya relación de coincidencia se nos presenta un sistema de significación. Ahora, cómo se condiciona al sujeto y qué siente, al realizar una determinada función, es una pregunta que se aborda en profundidad en la pregunta de fondo de este trabajo;

¿Cómo se estructura el sistema de significación (codificación) que estimula, superpuestamente al de información funcional, nuestras emociones archivadas en nuestra memoria colectiva o subconciencia?

Una respuesta que no agota la pregunta es la que se encuentra implícita en la observación de Prieto, en "Pertinencia y Práctica", acerca de la obra de "ficción", cuando la operación de base de la obra u objeto "ya no se justifica sino en cuanto a soporte de la connotación o concepción subsidiaria con respecto a la del objeto."

La complementación a esta última respuesta la encontramos en "La Sintaxis de la Imagen", de Donis A. Dondis, cuando se refiere al carácter abstracto de los elementos psicofisiológicos de la sintaxis visual, que cortocircuita el intelecto y pone directamente en contacto emociones y sentimientos, encerrando el significado esencial.

El ejemplo del "Pabellón Alemán de Mies van der Rohe para la Exposición de Barcelona de 1929", nos ilustra, en su calidad de obra de arte trascendente, la operancia del manejo de tales conceptos en el proceso de diseño de una obra de arquitectura y de la dimensión práctica vivencial que la significación o semiología alcanza, ya sea como obra funcional o de comunicación.

Según el primer escrito, Jacobson, (según Guiraud), expone que los caracteres del signo lógico (relativo a la función referencial del signo) y los del signo expresivo (relativo a la función emotiva del signo), se oponen término a término, denotación y connotación se presentan como dos modos de significación opuestos; tal observación es correcta en la medida que informan o evidencian la respectiva dimensión que la obra de arquitectura alcanza, es decir, la funcional o la estética, la utilidad o la poesía.

6. BIBLIOGRAFIA.

TEXTOS.

- "La Investigación Científica". Mario Bunge.
- "Curso de Lingüística General". Ferdinand de Saussure.
- "La Semiología". Piere Guirard.
- "La Imagen Psicovisual". Joan Costa.
- "La Sintaxis de la Imagen". Donis A. Dondis.
- "Pertinencia y Práctica". Luis J. Prieto.
- "Sistemas de Significación en la Arquitectura". J.P. Bonta.

SEMINARIOS.

- "La Situación Mirador en el Area Urbana de Valparaíso".
Alumno: Fco. Montaner. Prof.: A. Schweitzer.
- "Análisis del proceso de diseño de la Vivienda Tipológica."
Alumno: Carlos Arteaga, y Alejandro Suarez. Prof.: F. Harrison.
- "La Política Habitacional y la Vivienda Diseñada".
Alumno: Gonzalo Abarca. Prof.: Fco. Harrison.
- "Evaluación de Agrupaciones Planificadas frente a las variables
Pendiente y Densidad en Valparaíso."
Alumno: Silvia Dazerola y Patricia Lagunas. Prof.: A. Schweitzer.

REVISTAS.

- "Arquitectura". Revista de la arquitectura española. Mayo 1986.

INDICE

7. INDICE.

Introducción.

- 1. Marco teórico.
 - 1.1 Metodología
 - 1.2 Texto Individual
- 2. Aproximación al Problema Personal.
- 3. Resumen Seminarios 30 Años.
 - "La situación mirador en el area urbana de Valparaíso".
Alumno: Fco. Montaner. Prof.: A. Schweitzer.
 - "Análisis del proceso de diseño de la vivienda tipológica".
Alumno: Carlos Arteaga y Alejandro Suarez. Prof.: Fco. Harrison.
 - "La política habitacional y la vivienda diseñada".
Alumno: Gonzalo Abarca. Prof.: Fco. Harrison.
 - "Evaluación de agrupaciones planificadas frente a las variables pendiente y densidad en Valparaíso".
Alumno: Silvia Dazarola y Patricia Lagunas. Prof.: A. Schweitzer.
- 4. Presentación del Problema.
 - "¿Cómo se estructura el sistema de significación (codificación) que estimula, superpuestamente al de información funcional, nuestras emociones archivadas en nuestra memoria colectiva o subconciencia? (Adjunto: Texto extraído de la revista española "Arquitectura".)
- 5. Conclusión.
- 6. Bibliografía.
- 7. Índice.