

Cuaderno 86

Año 21
Número 86
Septiembre
2020

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos II

Roberto Céspedes: Prologo | **Fabian S. Lopez Ulloa:** George E. Street y el Gothic Revival | **Ana Cravino:** Adolf Loos y la depuración del lenguaje. | **Sergio David Rybak:** El Deutscher Werkbund - Peter Behrens. Los Pasajes Del Lenguaje | **Martin Isidoro:** Gerrit Rietveld y de Stijl: silla roja y azul, casa Schröder en Utrecht | **Damian Sanmiguel:** El casablanquismo, una respuesta a la crisis del funcionalismo | **Genoveva Malo:** Entre la forma de habitar y las formas para habitar. Vivienda campesina y arquitectura vernácula: nociones morfológicas | **Anna Tripaldi Proaño, Toa Tripaldi Proaño y Santiago Vanegas Peña:** Explorando las relaciones entre los objetos y el espacio en el diseño de autor: Análisis Morfológico de la obra de Wilmer Chaca | **Cesar Giovanni Delgado Banegas:** Nociones del espacio interior entre las Lógicas de Coherencia Espacial y La Percepción Visual. El interiorismo de Zaha Hadid. | **Katerin Estefania Vargas Calle y Diego Gustavo Betancourt Chávez:** Morfología de las figurillas de la cultura tolita y su aplicación al diseño textil | **Paola Cristina Velasco Espín:** Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria | **Juan Daniel Cabrera Gómez:** Entornos escondidos del barrio Altivo Ambateño | **Maria Elena Onofre:** Evaluación de la creatividad en Diseño Industrial.



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY



Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.

Facultad de Diseño y Comunicación.

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Mario Bravo 1050. C1175ABT.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu

publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno n° 86

Roberto Céspedes. (Fac. de Diseño & Comunicación, UP. Argentina)

Taña Escobar Guanoluisa. (Fac. de Diseño, Arquitectura y Artes UTA. Ecuador)

César Giovanni Delgado Banegas (Afilación institucional: Universidad del Azuay, Cuenca-Ecuador)

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá. Brasil.

Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.

Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás. Chile.

Christian Atance. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Mónica Balabani. Universidad de Palermo. Argentina.

Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás. Chile.

Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo. Brasil.

Allan Castelnuovo. Market Research Society. Reino Unido.

Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa. Uruguay.

Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo. Argentina.

Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del Plata. Argentina.

Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoamericana. Paraguay.

Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio. Perú.

Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de Artes. Colombia.

Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano

Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse Lautrec. Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnológico Espíritu Santo. Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade Estadual Paulista. Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey. México.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Elisabet Taddei. Universidad de Palermo. Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinojosa. Universidad Santo Tomás. Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo. Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo. Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín. Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo. Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT. Uruguay.

José María Doldán. Universidad de Palermo. Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat. Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.

Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Textos en inglés

Marisa Cuervo

Textos en portugués

Mercedes Massafra

Diseño

Fernanda Estrella - Francisca Simonetti - Constanza Togni

1° Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

2019 / 2020.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 86

Año 21
Número 86
Septiembre
2020

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos II

Roberto Céspedes: Prologo | **Fabian S. Lopez Ulloa:** George E. Street y el Gothic Revival. | **Ana Cravino:** Adolf Loos y la depuración del lenguaje. | **Sergio David Rybak:** El Deutscher Werkbund - Peter Behrens. Los Pasajes Del Lenguaje. | **Martin Isidoro:** Gerrit Rietveld y de Stijl: silla roja y azul, casa Schröder en Utrecht. | **Damian Sanmiguel:** El casablanquismo, una respuesta a la crisis del funcionalismo. | **Genoveva Malo:** Entre la forma de habitar y las formas para habitar. Vivienda campesina y arquitectura vernácula: nociones morfológicas. | **Anna Tripaldi Proaño, Toa Tripaldi Proaño y Santiago Vanegas Peña:** Explorando las relaciones entre los objetos y el espacio en el diseño de autor: Análisis Morfológico de la obra de Wilmer Chaca. | **Cesar Giovanni Delgado Banegas:** Nociones del espacio interior entre las Lógicas de Coherencia Espacial y La Percepción Visual. El interiorismo de Zaha Hadid. | **Katerin Estefania Vargas Calle y Diego Gustavo Betancourt Chávez:** Morfología de las figurillas de la cultura tolita y su aplicación al diseño textil. | **Paola Cristina Velasco Espín:** Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria. | **Juan Daniel Cabrera Gómez:** Entornos escondidos del barrio Altivo Ambateño. | **Maria Elena Onofre:** Evaluación de la creatividad en Diseño Industrial.



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY



Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación bimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Septiembre 2020.

Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos II

Prólogo

Roberto Céspedes.....pp. 11 - 14

George E. Street y el Gothic Revival

Fabián S. López Ulloa.....pp. 15 - 30

Adolf Loos y la depuración del lenguaje

Ana Cravino.....pp. 31 - 48

El Deutscher Werkbund - Peter Behrens. Los Pasajes Del Lenguaje

Sergio David Rybak.....pp. 49 - 60

Gerrit Rietveld y de Stijl: silla roja y azul, casa Schröder en Utrecht

Martín Isidoro.....pp. 61 - 72

El casablanquismo, una respuesta a la crisis del funcionalismo

Damián Sanmiguel.....pp. 73 - 82

Entre la forma de habitar y las formas para habitar. Vivienda campesina y arquitectura vernácula: nociones morfológicas

Genoveva Malo.....pp. 83 - 101

Explorando las relaciones entre los objetos y el espacio en el diseño de autor:

Análisis Morfológico de la obra de Wilmer Chaca

Anna Tripaldi Proaño, Toa Tripaldi Proaño y Santiago Vanegas Peña.....pp. 103 - 116

Nociones del espacio interior entre las Lógicas de Coherencia Espacial y La Percepción Visual. El interiorismo de Zaha Hadid

Cesar Giovanni Delgado Banegas.....pp. 117 - 133

Morfología de las figurillas de la cultura tolita y su aplicación al diseño textil
Katerin Estefanía Vargas Calle y Diego Gustavo Betancourt Chávez.....pp. 135 - 150

Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria
Paola Cristina Velasco Espín.....pp. 151 - 164

Entornos escondidos del barrio Altivo Ambateño
Juan Daniel Cabrera Gómez.....pp. 165 - 179

Evaluación de la creatividad en Diseño Industrial
María Elena Onofre.....pp. 181 - 208

Publicaciones del Centro de Estudios
en Diseño y Comunicación.....pp. 209 - 239

Resumen: Este trabajo constituye la segunda publicación del Proyecto Morfología espacial y objetual de la Línea de Investigación N°3: Forma y Materialidad, dirigida por la Dra. Ana Cravino. Por tal motivo, representa un segundo volumen del Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación N° 81 y, por lo tanto, comparte su marco conceptual. Los diferentes autores que integran la publicación investigan sobre determinados diseñadores, espacios, productos o experiencias, en referencia a las taxonomías morfológicas planteadas oportunamente. El recorrido aspira a mostrar que una categorización de las formas no limita a los arquitectos y diseñadores en la tarea creativa proyectual. Por ello el estudio se complementa con una conceptualización y valoración del proceso creativo en el diseño.

Palabras clave: Morfología - taxonomías - espacio - objeto - diseño - autor - estilo - contexto - creatividad.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 12-13]

(*) Doctorando en Educación Superior (UNESCO-UP). Magíster en Gestión de Proyectos Educativos (CAECE). Diploma PDE (ESADE Barcelona). Arquitecto (Universidad de Morón). Environmental Design (UC Berkeley USA). Facilitador de cursos on-line (Columbia University). Coordinador Doctorado en Diseño. Docente e investigador UP.

Este trabajo constituye la segunda publicación del Proyecto Morfología espacial y objetual de la Línea de Investigación N°3: Forma y Materialidad, dirigida por la Dra. Ana Cravino. Por tal motivo, representa un segundo volumen del Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación N° 81 y, por lo tanto, comparte su marco conceptual.

En esta publicación también se suceden una serie de casos de estudio en referencia a las taxonomías presentadas en el anterior trabajo. Por ejemplo, **Fabián López Ulloa** analiza a George E. Street y el Gothic Revival, que representó a través de su prolífica obra, una época cargada de simbolismo en torno a un estilo canónico de marcado acento religioso como ideal de nación. **Ana Cravino**, por su parte, estudia a Adolf Loos con su peculiar forma de concebir el espacio doméstico a partir de las nociones de alteridad y revestimiento. En

igual sentido, **Sergio Rybak** analiza los pasajes de lenguaje en el diseño, la arquitectura y la producción de objetos en el Deutscher Werkbund, rescatando la obra de Peter Behrens, mientras que **Martín Isidoro** se ocupa de la cosmovisión neoplástica de Gerrit Rietveld -De Stijl- concentrándose tanto en la silla Roja y Azul como en la casa Schröder en Utrecht. Para rastrear la doctrina funcionalista a través del tiempo, **Damián Sanmiguel** presenta el Casablanquismo como respuesta a la crisis del funcionalismo moderno, a la vez que **Genoveva Malo** bucea en torno a la vivienda campesina y la arquitectura vernácula para explicarnos la forma de habitar, las formas para habitar y sus nociones morfológicas. Por su parte, **Anna Tripaldi Proaño, Toa Tripaldi Proaño** junto con **Santiago Vanegas Peña** exploran las relaciones entre los objetos y el espacio en el diseño de autor, realizando un exhaustivo análisis morfológico de la obra de Wilmer Chaca, un joven diseñador ecuatoriano con una obra cargada de significación e innovación formal.

Como análisis de las taxonomías morfológicas propuestas por Jorge Pokropek, **Giovanny Delgado Banegas** indaga el interiorismo de Zaha Hadid para descubrir el espacio interior como expresión de dos lógicas diferenciadas -la coherencia espacial y la percepción visual- al observar la geometría, la percepción y la configuración espacial, en cuanto a discursos operativos. Desde una perspectiva diferente, **Katerin Estefanía Vargas Calle y Diego Gustavo Betancourt Chávez** realizan una aproximación a lo que la categorización de Christopher Frayling (1993) llama 'Investigación para el diseño', buscando recuperar y recrear, a partir de un estudio iconológico de objetos tridimensionales, trasposiciones hacia figuras en dos dimensiones para el diseño textil.

Juan Cabrera Gómez estudia los entornos escondidos del barrio Altivo Ambateño de la ciudad de Ambato-Ecuador, a fin de exponer sus componentes sociales, mostrando el interior de algunos locales comerciales de indumentaria de diseño, con el objeto final de verificar si estos interiores se podrían considerar espacios perceptivos o visuales de los que emanan significados espaciales y temporales intrínsecos. Además, en su trabajo, Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria, **Paola Velasco Espín** relaciona la transformación morfológica en el tiempo con la perduración de la memoria.

Finalmente, **María Elena Onofre** realiza una exploración sobre los criterios de evaluación de la creatividad utilizados en la carrera de diseño de objetos y productos industriales, describiendo distintas perspectivas y teorías sobre la enseñanza de la creatividad y su evaluación, para luego profundizar sobre las definiciones y posturas de expertos disciplinares respecto de su objeto de investigación.

Abstract: This work is the second publication of the Project “morphology of spaces and objects” and belongs to the Research Line N°3: “Form and Materiality”, directed by Phd. Ana Cravino. For this reason, it represents a second volume of Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación N°. 81 and, therefore, it shares its conceptual framework. Different authors participate in the publication through the research either on some relevant designers, spaces, products or experiences, related to morphological taxonomies

raised at that time. This development aims to show that morphological categorizations do not limit architects and designers in the creative process and results of their projects. Therefore, the study is complemented by a conceptualization and assessment of the creative process in design.

Keywords: Morphology - taxonomies - space - object - design - author - style - context - creativity.

Resumo: Este trabalho é a segunda publicação do Projeto Morfologia espacial e objetual da Linha de Investigação N°3: Forma e Materialidade, dirigida pela Dra. Ana Cravino. Por este motivo, representa um segundo volume do Caderno do Centro de Estudos em Design e Comunicação N° 81 e, por tanto, compartilha seu quadro conceptual.

Os autores que integram a publicação pesquisam sobre determinados autores, espaços, produtos e experiências, em referência às taxonomias morfológicas apresentadas oportunamente. O percurso aspira a mostrar que uma caracterização das formas não limita aos arquitetos e designers na tarefa criativa projetual. Por isso o estudo se complementa com uma conceptualização e valoração do processo criativo no design.

Palavras chave: Morfología - taxonomías - espaço - objeto - design - autor - estilo - contexto - criatividade.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: George E. Street (1824-1881) es considerado uno de los máximos diseñadores del Gothic Revival durante el esplendor económico del Reino Unido en la época victoriana junto a G. G. Scott, W. Butterfield, o W. Burges y, representó a través de su prolífica obra, una época cargada de simbolismo en torno a un estilo canónico de marcado acento religioso que Pugin consideraba como un ideal de nación. Y por tanto, estuvo sujeto a opiniones que defendían por un lado el sentido purista en el manejo del estilo, relacionado solo con la influencia del gótico inglés, y por otro lado, el que además incluía la influencia continental relacionada con el resto de Europa. Un estilo que no solo tenía que ver con el estricto sentido de su aplicación a una obra nueva, sino también en cómo se lo aplicaba en las innumerables reformas, ampliaciones y restauraciones del cual fueron objeto infinidad de edificios góticos. En esa medida la presente investigación se adentra en los recursos estilísticos manejados por George E. Street y, cómo su obra se consagró no solo en el ámbito del diseño arquitectónico sino también en el diseño de muebles y accesorios.

Palabras clave: *Gothic Revival* - George E. Street - Restauración Gótica - Arquitectura Gótica - Morfología.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 29 - 30]

(*) Doctor Internacional por la Universidad Politécnica de Madrid (UPM). Máster en Estructuras de la Edificación y Arquitecto Superior por la UPM. Máster en Restauración y Rehabilitación del Patrimonio por la Universidad de Alcalá. Especialista en Restauración y Rehabilitación Arquitectónica por la Universidad Libre de Bruselas – Universidad Central del Ecuador (UCE). Docente e Investigador de la UPM y la Universidad Técnica de Ambato.

Introducción

El Gothic Revival ha sido definido como un estilo ecléctico, debido a la combinación o fusión de un repertorio formal y tipo morfológico de prácticamente todos los recursos estilísticos del gótico europeo, en donde ya no solo determinados elementos de diseño servían para un típico propósito -normalmente edificios religiosos-sino que se usaban o

adaptaban a cualquier tipo de espacio, así como también a otras formas o soluciones estructurales, combinadas con la utilización de nuevos materiales, propios de la revolución industrial.

La canon en el manejo del Gothic Revival llevará a Pugin¹ a ser el abanderado de su causa, cabe decir que será su principal defensor, el más purista, promulgando su difusión como un ideal de nación.

El alto gótico victoriano es un término impreciso. Gran parte de la arquitectura de inspiración gótica de la mitad de la época victoriana era colorida, exuberante y ricamente escultórica, aunque las mejores obras de los diseñadores de iglesias más experimentados y considerados de los años 1850 -George Frederick Bodley, William Burges, William Butterfield, Pearson, Street- se caracterizaron por tener un énfasis en paredes ininterrumpidas, techos planos y volúmenes geométricos simples, manifestados maravillosamente en torres con cubiertas a dos aguas o en agujas piramidales, así como en algunos planos de pared continuos discurriendo alrededor de un extremo absidal curvado (Stamp, 2003, p. 197).

La restauración arquitectónica en la época victoriana tuvo mucho auge relacionado con el esplendor económico británico, entendida como una forma de intervención que pretendía modernizar las antiguas estructuras góticas y construir otras desde cero, todo a partir del Gothic Revival, lo que suponía también una fuerte carga teórica que se vio avivada con los principales actores de la escena arquitectónica inglesa.

La discusión iniciada en el siglo XIX en torno a la restauración arquitectónica ha pasado a la historia principalmente con nombres como Viollet-le-Duc, Ruskin, Morris o Pugin, pero detrás de ellos se reconoce a una serie de personajes de toda filiación que fueron desarrollando y conjugando la teoría y la práctica científica que ya apuntaba sus orígenes en las postrimerías del siglo XVIII en la iniciada República Francesa (López, 2010).

Para dar una visión general de los acontecimientos que envolvieron a George E. Street (Ver Figura 1) en la disciplina de la restauración arquitectónica en la Inglaterra del siglo XIX, basta recordar que con la reina Victoria se había afianzado el poder de la nación como potencia mundial industrializada y, que como tal, se sucedieron hechos trascendentales que afectarían a su desarrollo en todos los órdenes, quedando con el apelativo de victoriano no solo la época misma, sino que derivaría entre otros al arte, a la economía, a la literatura y por supuesto a la arquitectura, con el Gótico Victoriano, el Alto Gótico Victoriano, o el Gótico Tardío Victoriano, en suma, tendencias del Gothic Revival, verdadera esencia del culto de un reino que con dicha arquitectura monumental y ante todo de carácter religioso, quería demostrar su preponderancia en el mundo y que llegaría a materializarse incluso en grandes proyectos fuera de Inglaterra.²

Para completar sus estudios del gótico, una tradición iniciada por Willis,³ Street emprendió sus propios viajes arqueológicos por varios países europeos, siendo significativos los viajes realizados a Italia y España de los cuales en un lapso de diez años compiló suficiente material para publicar dos de sus más afamados libros, uno sobre el gótico italiano titulado *Brick and Marble in the Middle Ages*, (Street, 1855), y otro sobre el gótico español bajo el título *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, (Street, 1865).



Figura 1. G. E. Street, 1871 (Street, 1888)

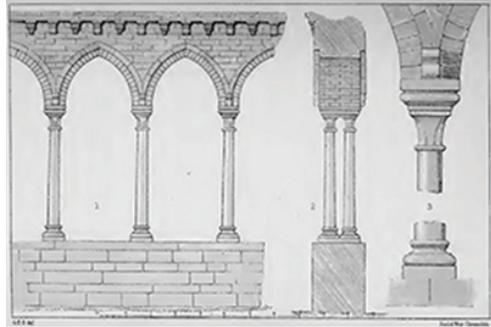


Figura 2. Verona, detalles del claustro de San Zenone, dibujo de G. E. Street (Street, 1855)

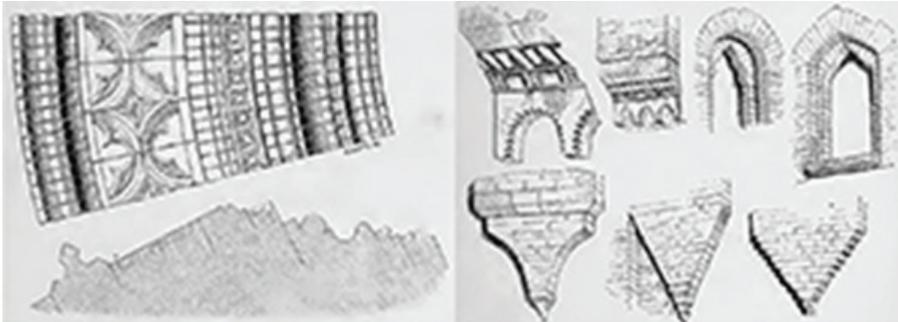


Figura 3. Italia, detalles de ventanas y cornisas para chimeneas, dibujos de G. E. Street (Street, 1855)

A través del libro sobre Italia, Street dio a conocer las variaciones o novedades constructivas, destacando sobremanera el uso y disposición de muros y bóvedas de fábrica de ladrillo y mármol (Ver Figuras 2 y 3), sobre lo cual Savorra sostiene:

Estudiada como la principal fuente de formas clásicas y góticas estratificadas, la arquitectura y las ciudades italianas están descritas, y por lo tanto, representadas por Street a través de una imagen coral y al mismo tiempo idealizadas. El carácter urbano refleja el sentido colectivo: el repertorio de detalles, formas y técnicas sobre las cuales el libro mora ampliamente, revela a los ojos del viajero británico una armonía y un equilibrio entre el espacio y la arquitectura, entre la visión y la percepción, entre el conectivo urbano y los monumentos. Entre los valores espirituales y las obras en piedra se crea una perfecta consonancia, una obra del reconocido artista y del artesano anónimo, que son los arquitectos de un orden superior (Savorra2006, p. 392).

En cuanto al libro sobre España entre otras cosas incluyó como novedad varias plantas arquitectónicas (Ver Figura 4), haciendo un recuento de gran parte de la arquitectura gótica española “con una suerte de ilustraciones en las que además de representar a detalle la arquitectura, introdujo: figura humana, esculturas, mobiliario, elementos litúrgicos, vegetación, y tantos otros de la vida cotidiana” (López, 2009, p. 790), pero se echó en falta alguna sección o corte, que por su parte si incluyó en el libro de Italia.

La obra de Street tuvo pues una enorme influencia en España, gracias a la novedad de las herramientas metodológicas utilizadas, a la capacidad de enmarcar la arquitectura que veía en el más amplio contexto del gótico europeo, así como las distintas etapas que se superponían en el edificio, y a su forma de interpretar directamente “in situ” los rasgos formales y constructivos. Pero su impacto se debía también de manera muy significativa, a la calidad y cantidad de sus dibujos que, al servicio de esta forma de ver la arquitectura, poseían e introducían rasgos novedosos en la cultura gráfica española (López y Girón, 2014, p. 439).

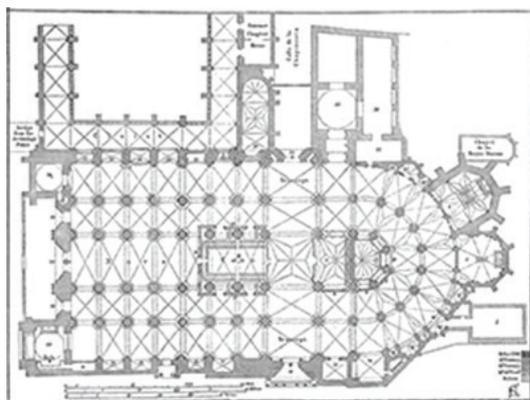


Figura 4. Toledo, planta de la catedral, dibujo de G. E. Street (Street, 1865)



Figura 5. Salamanca. Catedral vieja, cimborrio, fachada oeste (Street, 1865)

Los valores morfológicos en la obra de Street

La habilidad de Street para leer las obras arquitectónicas le dio los suficientes argumentos para patentizar sus análisis en su obra gráfica y arquitectónica. En el caso de España se

le atribuye el hecho de ser el primer arquitecto que a través de sus viajes arqueológicos compiló el hecho arquitectónico gótico de gran parte de los edificios españoles, de ahí los valores por él rescatados o descubiertos en el diseño gótico español.

Para Street, el hecho de encontrarse mayoritariamente con obras sin una historia de restauraciones, le permitió tener una visión arqueológica de cada una de ellas para profundizar en su historia constructiva, ya que hasta entonces no había tenido informes exactos y fidedignos en cuanto a su verdadero estilo, época o historia (López, 2011, p. 777).

En cuanto a las variaciones o adaptaciones del estilo y sobre todo a la permeabilidad estructural del gótico para solucionar algunas condicionantes formales, dio a conocer por ejemplo algunas soluciones encontradas en España, señalándolas por un lado como primicias del estilo en su conjunto del gótico europeo (Ver Figura 5), y por otro como ejemplos de adaptabilidad formal, que a lo largo de los siglos se esparcieron por Europa.

Al respecto por ejemplo, cabe señalar su observación hecha en Salamanca en donde le llamó la atención el cimborrio de la antigua catedral del S. XII y que da forma a la conocida como Torre del Gallo, cuya solución dada a la bóveda tras elevarla sobre el tambor, con el resultado de ventanales de gran luminosidad, marcaba una originalidad nunca antes vista en una construcción gótica. (López, 2009, p. 797).

Ésta serie de descubrimientos afianzó su teoría y práctica profesional respecto a un estilo que Pugin había venido gestando en contraposición al Neoclasicismo y Roma, y que a través de su libro *Contrasts* (Pugin, 1836), lo dejó señalado diciendo que dichos estilos estaban asociados con el Protestantismo y la Reforma, y anunciando el renacimiento de los verdaderos estilos católicos de la Edad Media. Entre otros aspectos a ser considerados por Street para dar preferencia al gótico, estaba su adaptabilidad.

En gran medida, no hay razón alguna para que la arquitectura gótica no se prefiera a otra, especialmente en el caso de las plantas, ya que permite satisfacer cada necesidad de una manera más natural y sencilla. No está atada por ninguna presunta necesidad de regularidad de sus partes o igualdad de divisiones, sino que cuando es necesario, satisface a menudo ciertas irregularidades (Street, 1853, p. 73).

El valor morfológico dado por Street a su obra se sustentó en el hecho estructural gótico que indicó se dio a partir del apareamiento del arco apuntado, el cual fue usado en todo tipo de edificios medievales, señalando que sin embargo de lo cual, sus arquitectos contemporáneos al parecer lo reproducían casi exclusivamente en edificios religiosos, tratando de ocultarlo en el resto de sus obras. A través un artículo en la revista *The Ecclesiologist*,⁴ hace el siguiente señalamiento respecto al arco apuntado:

Por muchos principios simbólicos que haya tenido el estilo gótico con formas y arreglos particulares, sus principales características fueron claramente constructivas, y surgieron mediata o inmediatamente a partir del apareamiento del arco apuntado. Los edificios antiguos en verdad lo prueban. En los siglos XIII y XIV los huecos apuntados de puertas y ventanas no siempre se usaban solamente en edificios religiosos, al contrario, el arco apuntado se usó constantemente en todo tipo de edificios, creo que fue por mucho, el mejor principio de construcción que conocían los arquitectos de entonces. En nuestro caso es igual, sabemos que no hay nada mejor para aguantar el peso de los grandes muros que el arco apuntado, y por lo tanto debemos usarlo donde sea; por lo que no puedo apreciar ni comprender los principios o el estado de ánimo particulares que pueden caracterizar a cualquier arquitecto que utilice y haga énfasis del uso del arco apuntado solo en sus obras eclesásticas, evitando cuidadosamente toda apariencia de familiaridad con éste, en el resto de su obra civil (Street, 1853, p. 72).

Una vez que Street diera a conocer las otras posibilidades de diseño del gótico manejadas fuera del Reino Unido, su devenir en las manos de sus coetáneos discurrió con una fuerte carga pintoresca y romántica, incorporándose una serie de elementos del gótico, del románico y del renacimiento sin importar su función original o sus posibilidades estructurales.⁵ Y a la estructura de la edificación es a la que Street le otorgaba un valor indiscutible para la ejecución de sus obras, sobre la base de la tradición en las técnicas constructivas empleadas y asimismo en el tradicional comportamiento de los materiales, que prácticamente seguían siendo los mismos a lo largo de los siglos transcurridos desde que apareció el estilo gótico. Sobre lo cual indicó:

Debo asumir hasta que no vea demostrado todo lo contrario, que no hay ninguna razón para que los mismos principios de edificación, no deban ser aplicados en la construcción de todos los edificios donde se utilicen materiales similares (Street, 1853, p. 73).

Un valor que lejos estuvo de ser seguido por algunos de sus más conspicuos colegas, sobre todo por la incorporación del acero estructural a la industria de la construcción, el cual ofrecía nuevas posibilidades de diseño, y aunque sin desmerecer su uso, había puesto al servicio del *Gothic Revival* a los más variados diseños y a los más insospechados edificios, entre los que se podían contar: grandes museos, tiendas comerciales, monumentos, puentes, estaciones ferroviarias, edificios administrativos, palacetes privados u hoteles, como por ejemplo el monumental Midland Grand Hotel de Londres (Ver Figura 6).

De hecho los arquitectos que alcanzaron mayor notoriedad, materializaron el estilo con nuevas estructuras, cabe decir, con nueva tecnología y opciones de diseño con más impacto, con un fuerte sentido comercial y de espectáculo, cuyas obras a día de hoy siguen llamando la atención por su fuerte expresividad, su colorido y su monumentalidad, como por ejemplo el *Tower Bridge* de Londres (Ver Figura 6).



Figura 6. Londres, St. Pancras Renaissance Hotel, antiguo Midland Grand Hotel, Scott 1873 (Foto del autor 2014).



Figura 7. Londres, Tower Bridge, Jones 1894 (Foto del autor 2014)

Y fue este manejo del estilo el que no dejó de tener críticas frente a los más tradicionalistas como el temprano Pugin; Saint (1995, p. 93) manifiesta que “sus sucesores victorianos, como William Butterfield, William Burges, G. E. Street, y otros...alegremente incorporaron cuando les convino, ideas francesas, alemanas o italianas en sus iglesias,...no fue hasta finales del periodo victoriano que hubo un regreso al ideal puramente nacional del estilo arquitectónico.” Mientras que Aldrich (1999, p. 188) sostiene que además de William Butterfield, el principal impulso con el que contó el gótico policromado de los años 1850 y 60 fue el de Street.

Se identifica por tanto en la obra de Street la influencia de sus viajes ya no solo en el aspecto estructural de la edificación, sino en los valores dados al repertorio formal en los más variados espacios y detalles arquitectónicos, pudiéndose comparar orígenes y similitudes tomados por ejemplo del gótico italiano con el manejo de la fábrica de ladrillo y del mármol, o de los remates de sus torres y por supuesto de todo el colorido; o en el caso español referido a los pórticos al exterior de los edificios, a las alternativas de las plantas arquitectónicas, o a simples detalles como los obtenidos a través del manejo del hierro forjado por ejemplo en rejas y puertas.⁶

Su forma de trabajar nos recuerda continuamente la importancia del control de las fuentes disponibles para contextualizar el trabajo de campo y poder llegar a conclusiones novedosas. Gracias a su familiaridad con la obra de James Fergusson, y la de Eugène Viollet-le-Duc -de quien aprende a leer la geometría de las bóvedas, especialmente para tratar con el problema del trazado de la gi-

rola- es capaz de referir constantemente los modelos españoles a los europeos y descubrir lo que caracteriza nuestra historia (Girón, 2015, p. xi).

No deja de llamar la atención que en sus grandes y más representativos proyectos como los Reales Tribunales de Justicia de Londres o la ampliación de la catedral de Cristo de Dublín, se evidencia un *Gothic Revival* más apegado al tradicional gótico inglés y continental (Ver Figura 8), mientras que en sus proyectos secundarios sobresale la influencia del colorido gótico italiano, por ejemplo en las iglesias de St. James the Less o St. Mary Magdalene, ambas en Londres (Ver Figura 9).



Figura 8. Dublín, catedral de Cristo, restauración y reforma de G. E. Street, 1871-8 (Street, 1882).



Figura 9. Londres, iglesia de St. James the Less, interior del ábside, diseño de G. E. Street, 1861 (López, 2015, p. xxix).

El refuerzo dado por Street a su obra en cuanto a origen, estructura, forma y función nos lleva a pensar en el concepto de una cadena armónica formal, como lo explica Pokropek (2018, p. 22) “es obvio que al reforzarse mutuamente las características protagónicas que sostienen la idea o principio de acción enunciado como argumento formal, este se vuelve más definido o inteligible.” Una inteligibilidad transmitida de forma coherente, que es lo que ha permitido dar un valor distinto a la obra de Street, no necesariamente un valor mayoritariamente aceptado ni para la sociedad actual, ni para la sociedad de entonces, que ante la prosperidad victoriana se decantaba por un deseo incesante de modernidad, receptiva más bien como se señaló más arriba, con una arquitectura más comercial y de espectáculo, pero asimismo muy apegada al estilo gótico como un referente nacional de

estilo, en la que no necesariamente se podría establecer una cadena armónica formal, pero si una relación con una aproximación, no carente de valor frente a la anterior, es decir una versión, no el conocimiento tácito, como lo explica Pokropek (2018, p. 22), “conocer es una construcción en la que participamos de forma activa, a través de procesos de composición, descomposición, ponderación, ordenación, supresión, complementación y deformación. Cada aproximación consistiría, entonces, en una versión de mundo.”

El caso de los Reales Tribunales de Justicia de Londres

La obra que consagró a Street en el Reino Unido fue el monumental palacio londinense de los Reales Tribunales de Justicia ‘The Royal Courts of Justice,’⁷ un edificio en el cual conjugó todo cuanto investigó sobre el gótico, llegando a constituirse en una obra emblemática del Gothic Revival (Ver Figuras 10 y 11), que lamentablemente Street no llegó a ver concluida por su prematura muerte, atribuida a la sobrecarga de trabajo y a la presión por concluirla, y que le ocupó buena parte de sus preocupaciones en la última etapa de su vida, comenzando desde el mismo concurso para su diseño y ejecución en el cual no hubo ningún ganador, y a toda la polémica desatada porque sin embargo, ya fuera de concurso, le fue adjudicada con un diseño distinto al que presentó al concurso.⁸

Ésta adjudicación le supuso muchas críticas y fue el objeto de la mirada acusadora de sus colegas, ya que la importancia del edificio y toda su carga simbólica le ubicaron ante un panorama polémico con un fuerte seguimiento mediático, que Street supo sortear debido a su fuerte personalidad y a su militancia en varios círculos académicos y profesionales, que junto a su ferviente activismo, le permitieron contar con varios mecanismos de defensa y de opinión, llegando finalmente a ser reconocido por su trabajo que lo consagró como uno de los más destacados e influyentes arquitectos del siglo XIX.⁹



Figura 10. Londres, Royal Courts of Justice, dibujo de G. E. Street, 1871 (Bingham 2011)

La polémica más allá del concurso, había surgido por el diseño que se esperaba del edificio, y como otros concursantes y personajes consideraban que éste debía tener para representar un verdadero sentido del Gothic Revival, sobre la base un asentado carácter nacional del estilo gótico, que tras lógicos paréntesis de otros estilos, prácticamente había

marcado hasta entonces la historia arquitectónica del Reino Unido y cuya influencia se había esparcido por todas sus colonias de ultramar.¹⁰

Hubo de hecho dos famosos arquitectos del *Gothic Revival* que se excusaron de participar en el concurso debido a la limitación de libertad en el manejo del Gothic Revival, ellos fueron T. H. Wyatt y P. C. Hardwick, mientras que John Gibson abandonó el concurso. Entre otros arquitectos participantes se encontraban los afamados George Gilbert Scott, H. F. Lockwood, Raphael Brandon, William Burges, J. P. Seddon, Alfred Waterhouse y E. M. Barry (Summerson, 1970, p. 12).



Figura 11. Londres, The Royal Courts of Justice, G. E. Street 1882 (Foto del autor, 2014)

El mérito para unos y el desmérito para otros sobre el diseño de Street, se esbozaba en cómo él había conjugado una serie de elementos no solo del gótico inglés sino del conjunto del gótico europeo, aspecto que para los más tradicionalistas no representaba el verdadero sentido nacional del diseño gótico, y que estaba patentizado en los más diversos aspectos de la composición arquitectónica del edificio, desde la organización y distribución de espacios y volúmenes hasta los más mínimos detalles, que además suponía una aplicación estructural basada en los antiguos edificios góticos.

El concurso tuvo un carácter ambiguo y paradójico, ya que había una generación de arquitectos que practicaban en el entorno tecnológico más avanzado del mundo y que, sin embargo, estaban comprometidos, con diversos grados de intensidad, en la promoción de los estilos medievales de la arquitectura. En su juventud se habían quedado atrapados en una revolución del gusto que tuvo el efecto de separarse casi por completo de las tradiciones arquitectónicas de su propio país y de Europa (Summerson, 1970, p. 18).

Inexcusablemente en el palacio de los Reales Tribunales de Justicia de Londres se identifica la influencia de los viajes de Street, aunque Scott llegó a decir que la obra arquitectónica de Street no era digna de su talento, ante lo cual Summerson (1970, p. 12) comenta que “sin embargo no fue la opinión general y obviamente fue su arte superior el que le aseguró el encargo del diseño del Palacio de los Tribunales de Justicia de Londres.” Las palabras de Scott respondían evidentemente a su protagonismo, ya que para entonces se perfilaba como favorito para ganar el concurso, no solo por su propia valía como arquitecto del *Gothic Revival*, sino también por su poder económico y su influencia, al estar al frente del estudio inglés de arquitectura más grande de la época.

No obstante otros arquitectos protagónicos se presentaron también con proyectos ajustados a las bases del concurso, no en vano se trataba de erigir un importante edificio, localizado a su vez en uno de los sitios más emblemáticos de Londres. “Algunos concursantes, como Scott y Barry, se aferraron más bien furtivamente a los viejos principios clásicos, comparándolos con el arte. Otros, Street y Burges, trabajaron como alquimistas que intentaban hacer un gótico moderno y moderno al gótico” (Summerson, 1970, p.18). Sobre esta apreciación, Aldrich(1999, p. 197) recuerda la influencia de Street en las nuevas generaciones de arquitectos, haciendo referencia a la obra de Richard Norman Shaw, “un grupo de jóvenes arquitectos diseñadores que practicaron en la oficina de G. E. Street iban a cambiar el énfasis del medievalismo arqueológico a uno de sentido más general de forma medieval. Entre ellos estaba Richard Norman Shaw.”

Los prolegómenos del concurso para el diseño de los Reales Tribunales de Justicia han quedado en la historia señalados con varios adjetivos, pero el resultado finalmente se impuso como un modelo con un sentido de orden, con una dialéctica que dio como resultado una versión coherente del gótico sustentada en una metodología de investigación.

No pasaron muchos años antes de que el concurso para los Tribunales de Justicia fuera visto como un fiasco espantoso, ... hoy lo vemos como un pequeño y extraño remolino en las mareas de la carrera de la historia del siglo XIX. Pero de cara a los diseños, vemos un poco más: ejes valientes de energía, destellos de brillantez visionaria, que llegan a nuestro tan diferente mundo de libertad de estilo (Summerson 1970, 18).

Street dejó una numerosa obra construida, con un intercambio de influencias no solo importadas a las islas británicas desde el continente, sino también al contrario, es decir un intercambio de ideas para sus obras al exterior, como lo señala Germann (2009, p. 284) en el caso de la iglesia Anglicana de Lausana en donde Street se valió del estilo gótico inglés, preguntándose hasta que punto, que es lo inglés y que es lo suizo, clasificando a sus diseños como: 1. estilo urbano – estilo rural; 2. modelos locales – modelos extranjeros; 3. copia arqueológica – estilo personal; y 4. construcción simple y aparente – composición pintoresca (Germann, 2009, p. 294).

Para finalizar cabe mencionar que en cuanto al sello personal de Street en el campo del diseño interior y de mobiliario, y volviendo al palacio de los Reales Tribunales de Justicia de Londres, es allí donde quedó plasmada toda su creatividad al ocuparse él mismo del diseño de puertas, accesorios, rejas y mobiliario, y en donde por supuesto no pudieron faltar

las referencias al conjunto del gótico europeo. Una actividad sobre la cual se llegó a decir que Street se anticipó a los diseñadores del movimiento *Arts and Crafts* y que de hecho fue su despacho el vivero de dicho movimiento (Victorian Church Art, 1972, p. 46). Y si de anticiparse a otros arquitectos se trata, se podría encontrar similitudes entre sus diseños de rejas y remates de torres para los Reales Tribunales de Justicia (Ver Figura 12), muy cercanas al Art Nouveau y sus derivaciones, como lo fue la propia intención de explicar la razón del gótico en cuanto al comportamiento del arco apuntado, que años más tarde sería un sello distintivo en la obra Gaudí.

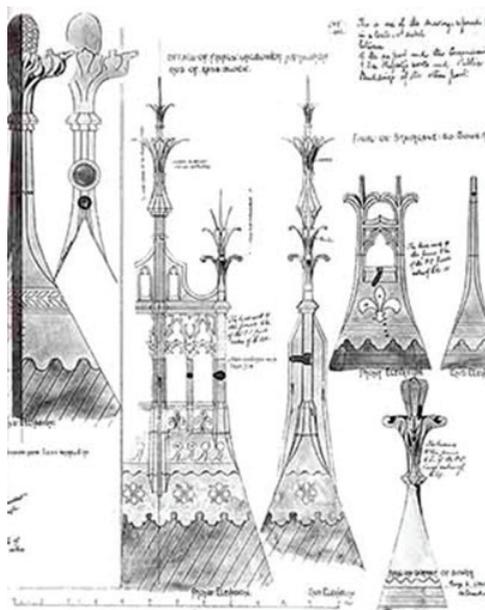


Figura 12. Londres, Royal Courts of Justice, remates de torres (Brownlee, 1984).

Conclusiones

El valor dado por Street al comportamiento estructural de los edificios góticos y su consecuente aplicación en el *Gothic Revival* ha quedado como un valor arraigado en su obra. Los recursos tomados del conjunto del gótico continental y del gótico inglés o como él dice, el también llamado viejo estilo inglés, a partir del cual propuso un manejo de las formas adaptándolo a los nuevos espacios de la vida cotidiana en todos los órdenes, marcan su importancia y su sentido lógico, respondiendo precisamente a la labor de un profesional que enriqueció sus conocimientos con la investigación, y cuya formación profesional y práctica había transcurrido en medio de viajes de análisis de arquitectura gótica.

Notas

1. August Welby Northmore Pugin se consolidó entre los arquitectos neogóticos como uno de sus ideólogos, y como uno de los más hábiles y completos creativos, ya que incursionó no solo en la arquitectura con numerosa obra civil y religiosa, sino también en el diseño de objetos y todo lo relacionado con las artes decorativas del Gothic Revival (López, 2016, p. 42).
2. Street planificó para la iglesia Anglicana varios templos en Suiza, Turquía, Italia y Francia, e intervino en la restauración de algunos templos católicos, por ejemplo en Francia en las catedrales de Reims y Chartres (López, 2015, p. xxvi). Entre sus proyectos más reconocidos fuera del Reino Unido están las iglesias de AllSaints de Roma, la iglesia Anglicana de Lausana y la Crimean Memorial de Estambul.
3. Robert Willis fue quien introdujo el estudio del gótico y cuya terminología apareció a la vez con la necesidad de precisión del dibujo. Willis y Whewel forman parte de una generación anterior a Street, coincidentes en su labor científica respecto al gótico, y también respecto a su activismo en Cambridge, forjándose una amistad entre ambos... Continuando con la tradición del Grand Tour, Willis realizó varios viajes a Francia, Alemania e Italia, de cuyas memorias saldrá su conocido libro *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, Especially of Italy*, una obra que se adelantó en el estudio de la arquitectura gótica italiana (López, 2016, p. 20).
4. La revista *The Ecclesiologist* fue el órgano difusor de la Ecclesiological Society en donde Street participó desde muy joven, con un registro de su actividad a través de numerosos artículos, correspondencia y varias noticias.
5. Véase un completo estudio comparativo de obras de Street, en (Hitchcock, 1960).
6. Véase varios análisis comparativos de detalles constructivos en (Jackson, 1980), (Jackson, 2011), (Germann, 1972) y (Gubler y Davies, 1976).
7. A Street se le encargó el diseño de los Reales Tribunales de Justicia de Londres tras un concurso realizado entre 1866 y 1867. Para su generación, los tribunales de justicia tenían una importancia simbólica y real, casi igual a la que tenían las Casas del Parlamento para los primeros victorianos (Brownlee, 1984, p. 17).
8. “hubo once concursantes, y aunque Street no lo ganó, el gobierno le adjudicó el proyecto. Street para entonces tenía 42 años y el edificio que diseñó fue distinto al edificio con el que concursó” (Summerson, 1970, p. 14).
9. La actividad profesional y académica de Street estuvo ligada a un notorio activismo en los distintos círculos que frecuentó, principalmente en la Ecclesiological Society, de cuyas sesiones y debates desde su temprana militancia, queda en su revista un innumerable registro de su actividad, además de otros artículos y correspondencia publicados en libros y otras revistas.
10. El concurso para los Tribunales de Justicia, como el concurso para las Oficinas de Gobierno, fue arruinada por la intrusión del problema del estilo; el jurado estuvo intimidado ante el acto de elegir entre un estilo artístico y un proyecto conveniente, al igual que los arquitectos estaban molestos en sus intentos de unir a los dos (Summerson, 1970, p. 18).

Lista de Referencias Bibliográficas

- Aldrich, M. (1999). *Gothic Revival*. London: PhaidonPress Ltd.
- Bingham, N. (2011). *Masterworks: Architecture at the Royal Academy of Arts*, London: RA.
- Brownlee, D. (1984). *The Law Courts: The Architecture of George Edmund Street*. New York, Cambridge: Architectural History Foundation, MIT Press.
- Germann, G. (1972). "G. E. Street and Switzerland," en *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, vol. 29, N° 2 y 3, Zurich: Schweizerisches Nationalmuseum, p.118–130.
- _____. (2009). *Aux origines du patrimoine bâti*, Gollion–Suisse: Infolio.
- Girón, F. (2016). Prólogo, en *George E. Street, La arquitectura gótica en España*, F. S. López Ulloa (ed.), Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. ix-xii.
- Gubler, J. e I. Davies. (1976). "Street and Viollet-le-Duc," en *The Architectural Review*, Sep., vol. CLX, N° 955, London: The Architectural Press Ltd., p. 189.
- Hitchcock, H. R. (1960). "G. E. Street in the 1850's," en *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 19, no. 4, Chicago: Society of Architectural Historians, pp. 145-71.
- Jackson, N. (1980). "The Un-Englishness of G. E. Street's Church of St James-the-Less," en *Architectural History*, vol. 23, London: SAHGB Publications Limited, pp. 86-94, 191-5.
- Jackson, N. (2011). "George Edmund Street (1824-81): An Architect on Holiday," en *Episodes in the Gothic Revival Six Church Architects*, Christopher Webster (ed.), Reading: Spire Books Ltd, pp. 163-98.
- López Ulloa, F. S. (2009). "George Edmund Street (1824–1881) y su contribución al estudio de la Arquitectura Gótica en España," en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Valencia, 21-24 de octubre de 2009, Santiago Huerta et al (ed.), Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 789-801.
- _____. (2010). "The Theory and Practice of Restoration in England in the Second Half of the 19th Century: The Work of George E. Street," en *Advanced Materials Research*, vols. 133-4, Switzerland: Trans Tech Publications, pp. 1045-50.
- _____. (2015). "George E. Street, su vida, su legado y la arquitectura gótica española," en *George E. Street, La arquitectura gótica en España*, F. S. López Ulloa (ed.), Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. xvii-lv.
- _____. (2016). *Las teorías del gótico y su representación gráfica en España en el último tercio del siglo XIX. Un estudio sobre Some Account of Gothic Architecture in Spain*, de George Edmund Street, *Tesis Doctoral*, Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.
- López Ulloa, F. S. y F. J. Girón. (2014). "Los dibujos de arquitectura gótica española de George E. Street," en *El dibujo de viaje de los arquitectos. Actas del 15 Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Las Palmas de Gran Canaria, del 22 al 23 de mayo de 2014, A. Melián (ed.), Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- Pokropek, J. (2018). "Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales," en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Cuaderno 81, Buenos Aires: Universidad de Palermo.

- Pugin, A. W. (1836). *Contrasts or, a parallel between the noble edifices of the fourteenth and fifteenth centuries, and similar buildings of the present day; shewing the present decay of taste*, London.
- Saint, A. (1995). "Pugin's Architecture in Context," en A. W. N. Pugin: *Master of Gothic Revival*. New Haven – London: Yale University Press, pp. 79-102.
- Stamp, G. (2003). "High Victorian Gothic and the Architecture of Normandy," en *Architectural History*, vol. 62, no. 2, Jun., London: SAHGB Publications Limited, pp. 194-211.
- Street, A. (1888). *Memoir of George Edmund Street, R.A., 1824-1881*. London: John Murray.
- Street, G. E. (1853). "On the revival of the ancient style of domestic architecture," en *The Ecclesiologist*, vol. XIV, no. XCV, London: The Ecclesiological Society, pp. 70-80.
- _____. (1855). *Brick and Marble in the Middle Ages: Notes of a Tour in the North of Italy*, London: John Murray.
- _____. (1865). *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, London: John Murray.
- _____. et al. (1882). *The Cathedral of the Holy Trinity, commonly called Christ Church Cathedral*, Dublin: an account of the restoration of the fabric, London: Sutton Sharpe and co.
- Summerson, J. (1970). "The law Courts competition of 1866-67," en *RIBA Journal*, January 1970, London: RIBA.
- Victorian Church Art. (1971). *Victorian Church Art*, Exhibition November 1971 – January 1972, Victoria & Albert Museum, London: Victoria & Albert Museum.

Abstract: George E. Street (1824-1881) is considered one of the most outstanding designers of Gothic Revival during the splendor of the United Kingdom in Victorian times, with GG Scott, W. Butterfield, or W. Burges. He represented through his prolific work, a period charged with symbolism around a canonical style with a marked religious accent that Pugin considered as an ideal of nation. Therefore, he was subject to opinions that defended, on the one hand, the purist sense in the management of style, related only to the influence of English Gothic, and on the other hand, the inclusion of some continental influence related to the rest of Europe. A style that not only had to do with the strict sense of its application to a new work, but also in how it was applied in the innumerable reforms, extensions and restorations of which an infinity of Gothic buildings were object. To this extent, the present investigation delves into the stylistic resources handled by George E. Street and how his work was consecrated not only in the field of architectural design but also in the design of furniture and accessories.

Keywords: Gothic Revival - George E. Street - Gothic Restoration - Gothic Architecture - Morphology.

Resumo: George E. Street (1824-1881) é considerado um dos principais designers do Gothic Revival durante o esplendor econômico na era vitoriana UK com GG Scott, W. Butterfield, ou W. Burges e representou, através do seu trabalho prolífico, uma época rica em

simbolismo em torno de um estilo canônico de marcado acento religioso considerado por Pugin como um ideal de nação. E, portanto, esteve sujeito a opiniões que defendiam o sentido purista no estilo de gestão, relacionadas apenas com a influência do Gótico Inglês, e, por outro lado, aquele que incluiu a influência continental conectado com o resto da Europa. Um estilo relacionado com o estrito sentido de aplicação a uma obra nova e em como aplicava-se nas reformas, ampliações e restaurações que sofreram muitos edifícios góticos. Nessa medida, a presente pesquisa adentra-se nos recursos estilísticos desenvolvidos por George E. Street e como sua obra se consagrou no âmbito do design arquitetônico e no design de móveis e acessórios.

Palavras chave: Gothic Revival - George E. Street - Restauração gótica - Arquitetura gótica - Morfologia.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: El objeto de este texto es analizar la peculiar forma de concebir el espacio doméstico que desarrolla Adolf Loos a partir de las nociones de Raumplan, alteridad y principio de revestimiento. Asimismo se situará al pensamiento de Loos en su contexto histórico y cultural.

Palabras clave: Adolf Loos – Raumplan – principio de revestimiento – espacio doméstico – ornamento

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 48]

(*) Arquitecta, UM. Profesora Superior Universitaria, UM. Magister en gestión de proyectos educativos, CAECE. Doctora en Arquitectura, FADU-UBA. Docente e Investigadora de las Universidades de Buenos Aires y Palermo.

Introducción

Adolf Loos fue un arquitecto de una época de transición. Nació en 1870 casi treinta años después que Otto Wagner, fundador de la Secesión vienesa, pero diecisiete años antes que Le Corbusier y Mies van der Rohe. Habiendo nacido en Brno, Moravia, fue un arquitecto austríaco que le tocó vivir la decadencia de la monarquía de los Habsburgo y el desmembramiento del imperio Austro-Húngaro. Como Stefan Zweig en sus memorias *El mundo del ayer*, ve caer a pedazos la seguridad de una forma de vida y, anticipándose a muchos, va a buscar el futuro a Estados Unidos e Inglaterra, para volver luego a Viena con otros ojos. Como Sigmund Freud vislumbra lo inquietante del mundo privado, denunciando la hipocresía y la puesta en escena de lo público. Como Ludwig Wittgenstein encara la purificación del lenguaje para librarlo de todo residuo, de ornamentación para uno y de metafísica para otro.

Es por ello que la obra de Adolf Loos presenta una complejidad tal que puede ser catalogado como el último de una serie de arquitectos cuestionadores del Academicismo, y en este sentido agruparlo dentro de la Secesión vienesa, o como el primero de una vanguardia aún no enunciada.

Clasificarlo como miembro del movimiento “Art Nouveau”, generaría, desde ya, el propio rechazo de Loos. No obstante, no podemos negar que el proceso de depuración del cual Loos haría alarde, había aparecido ya con Joseph Hoffmann continuador de Otto Wagner y Joseph María Olbrich, con el primero de los cuales Loos mantendría una errática relación que González Presencio (2000, p. 4) calificaría de “cordial antagonismo”. Leonardo Benévolo (1977, p. 339) sostiene que a pesar de que la casa en Michaelerplatz y la casa Steiner en Viena exhiben una “*total eliminación de cualquier elemento estructural: son volúmenes de fábrica lisa en la que se recortan las ventanas...*”, todavía sus reflexiones teóricas se mueven en los términos de la cultura tradicional donde se contrastan los conceptos de belleza y utilidad, oposición que para el Movimiento Moderno carecería de sentido. Según Benévolo (1977, p. 339) similar diferencia reside en la noción de razón, ya que tanto para Loos como para Hoffmann ésta surgiría de “*un conjunto de reglas generales inherentes a la naturaleza del hecho a construir*”, mientras que para Gropius la razón se ubica en el sujeto, y no en el objeto, quien es el que propone un principio ordenador.

Desde una posición opuesta a los anteriores, Pevsner (1977, p. 220) no duda en juzgar que “*Loos es uno de los más grandes creadores de la arquitectura moderna*” y que, junto con Behrens y Gropius constituían “*los iniciadores del estilo del siglo*” (Pevsner, 1977, p. 13). Parecida opinión presentan sus biógrafos Munz y Kunstler (1966), y los historiadores Henry-Russel Hitchcock y Reyner Banham con respecto al papel de “pionero” que desempeñaría Loos. Es interesante destacar que Hitchcock, tempranamente en 1929, quien de acuerdo a Tournikiotis (2001, 112), estaba dedicado a establecer una “genealogía del futuro”, toma la cruzada contra la decoración como un indicio de lo que vendría, ya que la eliminación del ornamento propuesta por Loos le permitiría al historiador hilar una cadena causal que señalaba el advenimiento de la despojada arquitectura moderna. Por otra parte, Banham (1971), aunque coincide en reconocer la influencia de Loos en la arquitectura posterior, cuestiona el tinte moralista de la diatriba contra la ornamentación que se haría extensiva a las siguientes generaciones de arquitectos. Sin embargo para Zevi (1954, p. 116) este hecho no es criticable, sino por lo contrario:

Él pudo crear sólo porque estaba persuadido de que el fin de la humanidad es el hacer cristalizar la belleza en la forma funcional en lugar de hacerla depender de la decoración. Tal es la caracterización ética de la más grande figura solitaria de la historia de la arquitectura moderna.

Según Zevi, la experiencia americana de Loos, quien viajó a los Estados Unidos entre 1893 y 1896, sería decisiva en su orientación pragmática. De allí proviene de acuerdo a Zevi (1954, p. 118) “*Su gusto por la horizontalidad*”, “*el amor por los materiales naturales en el interior de los edificios*” y “*sobre todo por una articulada concepción espacial libre y visualmente rica*”. Frampton (1983, p. 91) destaca, del mismo modo la influencia del ensayo de Luis Sullivan de 1892 titulado “*Ornament in Architecture*”, siendo de este modo, un continuador del funcionalismo americano.

En el análisis comparativo que realiza González Presencio (2000) entre Josef Hoffmann y Adolf Loos, como un par semejante al de Bernini y Borromini, destaca el hecho que el primero de ellos realizaría el ritual académico de visitar Italia, mientras que el segundo,

en vez de orientar su mirada al pasado –las ruinas romanas–, buscaría su inspiración en el progreso americano e inglés.

Por otra parte, Aldo Rossi (1975) en un artículo publicado en 1959 extrae a Loos del olvido y de la tradicional ubicación como una figura precursora de la vanguardia, para posicionarlo en una compleja trama que hace referencia a la Viena del fin de siglo y al problema de definición del lenguaje, y en este sentido es que se lo puede emparentar con el primer Wittgenstein. De modo que la discusión que ofrece Loos no es estilística, ni formal, sino ideológica: Su crítica a la ornamentación, según Rossi (1975, p. 52) se refiere a ésta cuando es usada como “*símbolo sofocante de las superestructuras sociales, privada de toda exigencia expresiva, convertida en un engaño, en una ficción*”. Para Rossi, Loos desconfía de la mera invención formal y sólo admite lo nuevo como algo derivado del progreso y éste como obra colectiva, que implica una evolución y no un simple cambio.

Entender a Loos dentro del complejo ámbito de la Viena de fin de siglo (Anik-Toulmin, 1998) (Schorske, 2001) es descubrir las permeabilidades culturales no sólo con Ludwig Wittgenstein, que están testimoniadas tanto como la casa que este filósofo hizo junto con el discípulo de Loos, Paul Engelmann, (Muñoz Gutiérrez, 2001) sino con el pensamiento de Sigmund Freud, Karl Kraus, Robert Musil, las producciones artísticas de Arnold Schonberg, Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka e incluso su criticada Secesión. Entendiendo este entorno filosófico, Engelmann afirma “*Loos separa el objeto del uso del arte y mata a su hijo natural común, el ornamento. Krauss separa la vida del lenguaje y mata a su hijo natural común, la frase vacía. Wittgenstein separa la ciencia del misticismo y mata a su hijo natural común, la filosofía*”. (Citado por Hergueta Piorno, 2012, p. 35)

La dificultad de encasillar a Loos, lleva a Frampton (1989, p. 38) a aseverar que “*Adolf Loos sigue siendo un enigma²; cuanto más nos adentramos en sus motivos, tanto más paradójico y elusivo nos resulta su conocimiento*”. Aunque casi treinta años más tarde Fernández Galiano (2018) concluye que, a partir de los trabajos teóricos desarrollados en los últimos tiempos sobre su figura resulta ya un poco menos misteriosa...

No obstante, Alfonso Díaz Segura et al (2013, p. 60) subrayan como el pensamiento de Loos fue simplificado por la historiografía, reducido a una sola sentencia “*Ornamento y Delito*. Sin embargo, su teoría y producción van más allá de esta idea, destacando los tres principios que guiaron su reflexión: “*la planta espacial o Raumplan, la poética de la diferencia o «alteridad», y el principio del revestimiento. Y los tres tienen al muro como soporte, físico y conceptual*”

El espacio interior: La configuración del Raumplan:

Para Frampton (1983) la casa Steiner de 1910 inició la producción de una serie de viviendas donde Loos experimentó la evolución de un concepto que entrañaba el diseño, ya no a partir de la planta, sino desde el volumen. Pero este volumen no consistía en una mera composición volumétrica, sino en una ideación desde el interior. Esta nueva organización espacial, que fue conocida bajo el término “*Raumplan*”, implicaba el desplazamiento de las habitaciones en diferentes niveles, lo cual permitía no sólo un movimiento en el espacio, sino una diferenciación jerárquica de los diferentes cuartos de acuerdo a su grado de

privacidad. Según Benévolo (1977), para Loos la división de un edificio en pisos superpuestos era artificiosa pues suponía pensarlos desde un gráfico o dibujo, es decir desde la planta. Por el contrario, de acuerdo con Loos, había que estimar la altura adecuada de cada ambiente. Sostiene Joseph Imorde (2006, p. 37) que “Loos probablemente tuvo la capacidad de sentir primero ciertas condiciones y atmósferas ambientales, y luego, en paso posterior, concretar, es decir, definirlo intuitivamente, y así dejar en mente el proyecto espacial de la casa.” Es por ello que no se puede dar cuenta del Raumplan en una serie de imágenes, pues la secuencia espacial es de tipo fenomenológica. Decía entonces Loos: “*Mi mayor orgullo es que los interiores que he creado resultan enteramente carentes de efecto en fotografía*” (Loos, 1972, p. 225)

González Presencia (2000) y Beatriz Colomina (1987) señalan el poco valor que Loos daba a la representación gráfica, cuya finalidad era sólo ser un medio entre la ideación y la concreción material. Recordemos que en su diatriba contra la ornamentación había cuestionado tanto la imitación de formas de todos los estilos, la imitación de las formas de la naturaleza y por último la imaginación o fantasía, todas ellas enemigas del artesano. En este sentido Loos sostiene en 1924 que:

El verdadero arquitecto es un hombre que en modo alguno necesita dibujar, es decir, no necesita expresar su lado anímico mediante trazos. Lo que él llama diseño no es más que un intento por hacerse comprender por el artesano que realizará la obra. (citado por Colomina, 1987, p. 122) (Loos, 1993b, p. 218)

Con esta aseveración no significa que Loos no dibujaba ya que hay evidencia de la documentación gráfica que realizaba para cada obra, a pesar que él mismo se encargaba de destruir parte de ello. Lo que Loos cuestionaba era el dibujo como fin, no como medio. En “El Principio del Revestimiento” había dicho en 1898 que: “*El arquitecto primero siente el efecto que quiere alcanzar y ve después con su ojo espiritual, los espacios que quiere crear.*” (Loos, 1972, p. 152)

Cabe señalar que el término “Raumplan” no fue estipulado por el propio Loos, sino que fue introducido por su asistente y discípulo, Heinrich Kulka, hacia comienzos de los treinta, dando cuenta de la operatoria de su maestro que consideraba que los ambientes de mayor superficie requerían una mayor altura que los locales contiguos de menores dimensiones. El Raumplan, de este modo, va a determinar un diseño desde el interior hacia el exterior (Munz-Kunstler, 1966) y una conexión entre las habitaciones mediante desniveles, gradas y escaleras, redefiniendo la propia función del muro, ya que en este enfoque espacial el muro no separa ambientes sino que forma parte de una articulación entre el afuera y el adentro..

El propio Loos señala:

Yo no proyecto en plantas, fachadas y secciones, lo hago en volumen. Mis edificios no tienen plantas bajas, plantas superiores ni sótanos, tienen habitaciones, antesalas y terrazas que se intercomunican. Cada habitación requiere una altura interior concreta -el comedor necesita una altura distinta que la despensa-,

y no es otro el motivo de que los techos estén a diferentes alturas. Según esto, estas habitaciones han de conectarse entre sí de modo que la transición no se perciba y conforme a una lógica. (Citado por Diaz Segura et al, 2013, p. 63)

Este procedimiento permite ir acercándose de manera intuitiva, y gradual a una concepción del espacio más compleja que la derivada de un simple mecanismo de abstracción sobre la planta, proceso típicamente intelectual y racionalizador. Los espacios resultantes del *Raumplan* entonces se cargan vivencialmente de una densidad visual y una significación singular que apela a la cultura y a lo doméstico. De este modo, aún bajo una aparente similitud entre la exploración espacial de la “planta libre” moderna y el *Raumplan* loosiano se desenvuelven aproximaciones distintas: la racional y la intuitiva. (von Moos, 1988) (Diaz Segura et al, 2013) Esta exaltación de lo sensitivo y de la intuición, no obstante, no escapan de un control formal posterior como da cuenta el trabajo realizado por Besser, y Liebscher (2014) donde se observa cómo Loos operaba con trazados reguladores y formas canónicas..

La secuencia espacial del *Raumplan* de Loos y la *promenade* de Le Corbusier guardan un cierto parentesco para Frampton (1989, p. 52):

Aunque Le Corbusier no sigue a Loos en la creación de complejos y laberínticos volúmenes con múltiples desplazamientos del nivel básico del suelo, sí que juega con el espacio rotatorio y la aparición de vacíos engendrados desde dentro de los monolíticos volúmenes exteriores. Al igual que Loos, organiza conscientemente los interiores como secuencias narrativas creado promenades arquitecturales de considerable dinamismo...

En esta secuencia narrativa propuesta por Loos conformada por recintos, ambulatorios, intersticios, de diferentes formas y texturas, determina la intensidad emocional del *Raumplan*. Por otra parte, recordemos, también que para Loos la arquitectura no es arte ya que debe cumplir una función utilitaria. Del mismo modo, la organización y tratamiento de la espacialidad interior, serían las tareas fundamentales que un arquitecto o diseñador debe asumir.

Comparando esta vez la obra de Adolf Loos con la de Frank Lloyd Wright, Gravagnuolo (1988, p. 139) señala que:

A la wrightiana proyectación del espacio en varias direcciones hacia el exterior, se contraponen la concepción loosiana del espacio centrífugo deliberado contenido en el interior de una caja parietal rígidamente esterométrica.

Por otra parte, a partir del *Raumplan*, la estructura espacial de la casa se organiza en tres ejes: Vertical (una primera planta de servicios, otra del ámbito de la sociabilidad y otra de lo íntimo, desde abajo y hacia arriba), otro horizontal (de lo público a lo privado) y un tercer eje que se orienta (de izquierda a derecha, o de derecha a izquierda, según el caso) a partir del acceso al que se le oponen las áreas de servicios a uno de los lados.

El Otro/Lo Otro

En 1903 Adolf Loos edita un folletín, del que sólo salieron dos números, denominado *Das Andere, Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich* (El otro. Un diario para la introducción de la cultura occidental en Austria). Esta publicación, que era un suplemento de la revista *Kunst*³, cuyo nombre completo era *Kunst und alles Andere* (Arte y todo lo demás), pretendía no sólo exponer un compendio de reflexiones personales sobre lo que Loos consideraba la vida moderna, sino además contraponer la hipocresía y superficialidad de la cultura austríaca frente a la de los Estados Unidos e Inglaterra, que consideraba más sincera y auténtica; y a su vez, le serviría a Loos para ofrecerse profesionalmente afirmando tácitamente: “Yo arreglo casas”, casas que necesitaban “arreglarse” para poder ser incorporadas a la vida moderna.

El título de la separata –*andere*–, creada por Loos, juega con dos sentidos del término: el “todo lo demás”, trivial, del nombre completo de *Kunst*, y el más inquietante, que habla de una otredad presente, o posible, en relación a la sociedad vienesa. Lo otro, también da cuenta de ese “otro” que queda por fuera del arte tradicional: la artesanía, la moda, el mobiliario, la gastronomía, los objetos domésticos...

Por otra parte, en el análisis de la obra de Loos hay un cierto consenso actual en dar cuenta del juego de opuestos que Loos proponía: vertical/horizontal; privado/público; interior/exterior; arte/construcción; arte/ utilidad; cuestiones que exigen tratamientos diferentes. Benedetto Gravagnuolo (1988) introduce en este sentido la idea de “alteridad” para caracterizar la concepción antagónica entre la arquitectura interior y la exterior de sus viviendas. Esta alteridad determina, por contraste, lo que Gravagnuolo (1988, p. 188) caracteriza como la “poética de la diferencia”, es decir, la copresencia de varias “*sintaxis compositivas distintas en el interior de un único texto*”. De este modo no sólo hay un juego de opuestos sino que para Gravagnuolo (1988, p. 41):

La poética loosiana oscila de continuo, en la construcción del espacio, entre los polos de la racionalidad y la irracionalidad, del realismo y la ficción, de la concreción y la abstracción. Es un juego sutil, desencantado, cínico a fin de cuentas, un juego en el que las reglas autoimpuestas insinúan la duda, propician la transgresión muestran lo seductor de la derogación.

Es interesante que Gravagnuolo recurra al segundo Wittgenstein, quien habla de los “juegos del lenguaje” en una época muy posterior al fallecimiento de Loos. Recordemos que, según este filósofo, todo juego de juego de lenguaje se aprende, entonces, como hecho práctico. Para Wittgenstein sólo actuando se aprende un juego de lenguaje determinado y se conocen sus reglas, pero estas reglas no son ajenas a la práctica del propio juego, puesto que se fundamentan como práctica por la propia práctica. Según Wittgenstein, entonces, la certidumbre es consecuencia de la acción y no de la reflexión o conocimiento formal de ciertas reglas. Las creencias, como manifestación de los fundamentos de un juego del lenguaje, siempre se expresan como una práctica con sentido. La duda aparece después de la creencia. La existencia de lo otro implica la manifestación evidente de diferentes puntos de vista. Loos había asegurado entonces que “*La casa no debe decir nada al exterior; toda su riqueza*

debe manifestarse en el interior” (Loos, 1972, p. 232). Esta afirmación supone la autonomía del exterior respecto del interior, ya que el primero es patrimonio de la civilización y de la cultura de una época, mientras que el interior debe dar cuenta de la singularidad de quien habita. En el caso de villa Moller y la casa Steiner no sólo la alteridad está presente entre el afuera y el adentro sino entre la fachada pública y la trasera o contrafrente.

Como destacan Pizza y Pla (2002), una de las preocupaciones de los arquitectos agrupados en la Secesión fue la de “reconstruir el espacio doméstico” de una pujante y renovadora burguesía, es por ello que:

...empezaron aplicando igualmente el recurso de la abstracción, para ir estilizando progresivamente todos los ornamentos y componentes de lo que habrían de ser los escenarios de la nueva sensibilidad. Joseph María Olbrich concebía los interiores de sus viviendas con las mismas pautas que los exteriores, proyectándolos sobre cada uno de los muros como si fuesen representaciones planas de todas a las superficies, incluidos los alzados interiores. () Al identificar la naturaleza estética del plano exterior con la del plano interior, Olbrich incluía el mundo privado y la esfera pública dentro de un único cosmos de figuraciones.... (Pizza y Pla, 2002, p. 34)

Por el contrario, para Loos no hay tal unidad entre el interior y el exterior puesto que considera necesario definir con los distintos tratamientos de fachada la frontera física y psicológica entre lo interior y exterior en lo que respecta a la casa. De modo que el espacio doméstico se transforma en una entidad autónoma respecto a la configuración exterior de la vivienda, estando este último desprovisto de revestimiento, los que, sin embargo, quedaban reservados para el tratamiento de la esfera privada. Cada uno de los ambientes interiores debería tener un tipo peculiar de tratamiento superficial en función de las cualidades específicas que debía expresar.

Massimo Cacciari advierte una contradicción en Loos, puesto que en su concepción del espacio hay cierta ambigüedad entre la idea de lugar, típica del maestro artesano (Baumeister), y la del espacio libre que tiene el arquitecto “racionalista” (*Architekt*) para quien *“El espacio es mera potencialidad a disposición del proyecto técnico científico. Precisamente esta concepción del espacio es propia del Arkitekt: el espacio es un puro vacío que hay que medir-delimitar, en el que hay que producir las propias formas nuevas”* (Cacciari, 1989, p. 113). El lugar no es un espacio geométrico abstracto, sino uno habitable dentro de una cultura. Es por ello que Loos (1993, p. 34) (1972, p. 230) afirmaba en 1910 que *“La arquitectura despierta sentimientos en el hombre. Por ello, el deber del arquitecto es precisar ese sentimiento. La habitación debe parecer confortable, la casa habitable. El palacio de justicia debe parecer un gesto amenazador para el vicio oculto. La banca debe decir: tu dinero está aquí bien y fuertemente guardado por gente honrada...”*

Como hemos señalado con respecto al *Raumplan*, la relación que Loos establece entre distintos niveles queda configurada de acuerdo a la definición de alturas y conexiones visuales de los diferentes ambientes en función del grado de intimidad dado en cada uno de ellos por sus respectivos usos. De esta manera, quedan formuladas distintas situaciones espaciales como recintos a los que se los puede observar fugazmente pero cuya conexión

espacial no está del todo clara ni es obvia, ambientes periféricos y otros centrales, recorridos sinuosos y complejos, distancias y cercanías matizadas.

Es oportuna en este sentido la lectura que realiza Beatriz Colomina (1992) de la secuencia de habitaciones que se configuran en la espacialidad de Loos, que pueden actuar como palcos y escenarios: lugares distintos para ver y ser vistos, lugares protagónicos y subalternos, controlados y controlantes. Siguiendo esta línea de pensamiento, Rigotti (2014, p. 33) afirma que existe:

Una clara diferenciación del carácter de los espacios de la derecha respecto a la izquierda, del adelante respecto al atrás, del espacio apreciable dentro del cono de visión normal en relación a la posición de sentado, respecto a los espacios percibidos por la mirada hacia abajo (controladora) o hacia arriba (de sumisión).

La noción de “carácter”, típicamente académica, es subvertida por Loos quien ya no recurre al ornamento para diferenciar cada habitación. Recordemos que muchas veces las viviendas suntuosas tenían series de recintos iguales ordenados linealmente (*enfilades*) y cuya caracterización dependía del ornamento o mobiliario: salón de música, de los espejos, dorado, de las medallas, de los cuadros, eran las clásicas denominaciones. Para Loos el carácter de cada ambiente dependerá de la forma y tamaño, de la ubicación, de la privacidad y del tratamiento superficial de los paramentos.

Para Loos, una premisa incuestionable es la protección de la intimidad de los moradores de una casa urbana, estableciendo *“así la absoluta alteridad del interior respecto al exterior”*. (Ros García- Iglesias Sanz, 2014, p. 95), cuestión que también es señalada por Colomina (1990) (1992) quien destaca la presencia de ventanas que iluminan pero que no permiten observar el exterior, ni obviamente, ser indiscretamente observados desde fuera. Es por ello que para Pizza y Pla (2002, p. 54):

La casa pasaba a ser una constelación de espacios que flotaban en su interior de acuerdo con unas condiciones separadas y específicas, y el conjunto estaba envuelto en un gálbo liso, completamente libre de ornamento, que nada tenía que ver con las viejas formas representativas de la villa clásica.

El interior de una casa condensa los valores domésticos, la protección y la concepción de la vivienda como santuario de la vida familiar, mientras que el exterior conlleva lo mundano y a la vez, lo peligroso. Para Colomina (1992), el primero es el ámbito de lo femenino y el segundo de lo masculino.

Asimismo, el muro exterior no sólo se constituye en muralla para no ser visto, sino para guardar silencio. Por ende, afirma Loos destacando las características de la vivienda:

La casa cubre una exigencia. La obra de arte no tiene responsabilidad ante nadie; la casa la tiene ante cualquiera. La obra de arte quiere arrancar a los hombres de su comodidad, la casa ha de servir a dicha comodidad. La obra

de arte es revolucionaria, la casa es conservadora (Loos, 1993a, p. 279) (Loos, 1972, p. 229)

Juan Miguel Hernández León (1990, p. 38) sostiene que para Loos el muro “*señala el límite del ámbito privado, del espacio del individuo. Su «opacidad» es, si queremos, más significativa aún que su desnudez de todo artificio ornamental, que su silencio.*”

Por otra parte, Frampton (1989, p. 40) destaca la ambigüedad conceptual de Loos, quien enfáticamente había separado la vivienda de la arquitectura y el arte, reservando el monumento y la tumba a esta categoría; sin embargo, al desarrollar los interiores domésticos por su exquisita resolución los termina transformando en obras de arte que significaban “*la imposibilidad de volver a la cultura tradicional en una época desarraigada*”.

El principio del revestimiento

Para Adolf Loos lo primero que debía concebir un diseñador era el revestimiento, luego sería necesario pensar en el muro que lo soportara. Esta inversión del orden tradicional de la obra se fundamenta no sólo desde la consideración del espacio interior como objeto primordial del diseño, sino también en la concepción fenomenológica de la espacialidad. Tanto como Hernández León (1990) como Giovanni Fannelli y Roberto Gargiani (1999) coinciden en reconocer la influencia de Gottfried Semper sobre Loos, quien de este modo se inclina por este último, oponiéndose a la tectónica de Violet Le Duc. En el monumental texto *El estilo en las artes técnicas y tectónicas* publicado en 1860 por Semper hay ya un apartado titulado “*El principio del revestimiento ha ejercido gran influencia sobre el estilo de la arquitectura y de las otras artes en todas las épocas y en todos los pueblos*” señalando allí que la estructura que sirve para soportar los cerramientos “*no tienen relación directa alguna con el espacio y la subdivisión del espacio. Son ajenos a la idea arquitectónica originaria e inicialmente no son elementos determinantes de la forma*”. (Semper, 1999, p. 300)

Loos en su escrito “Principio del revestimiento” de 1898 cuestiona entonces que:

Hay arquitectos que lo hacen de forma diferente. Su fantasía no forma espacios, sino muros. Lo que queda entre los muros son los espacios. Y para estos espacios se elige el tipo de revestimiento que les parece adecuado (Loos, 1993a, p. 80) (Loos, 1972, p. 216)

Para Loos hay que obrar de modo opuesto: Primero hay que sentir el efecto que se desea lograr y luego, recién ahí, “*con mirada espiritual, ver los espacios que se desea crear*”. (Loos, 1993a, p. 80) (Loos, 1972, 2p. 16) Esta concepción va del todo de acuerdo con la idea de *Raumplan* y con la caracterización diferenciada de cada habitación en la secuencia espacial estipulada. En este sentido, la utilización de tapices, alfombras y cortinados permite dotar de calidez e intimidad un ambiente, y estos recursos son genuinos para Loos. Es por ello que Loos, de acuerdo con Alfonso Díaz Segura et al (2013, p. 60):

No se camina hacia la abstracción geométrica, sino hacia la concreción fenoménica. No se incurre en la atectonicidad propia de las vanguardias, sino en la exaltación de materiales seleccionados con una finalidad clara: asociar dimensiones, uso y revestimiento para la consecución de un espacio habitable.

La noción de revestimiento, que Loos legitima, se opone a la idea de ornamento que sería un agregado innecesario e inútil. El ornamento implicaría un despilfarro en trabajo, dinero y material, el revestimiento, por lo tanto, es útil.

Si bien para Loos cada material tiene su propio lenguaje formal, formula una ley que señala que debe evitarse cualquier tipo de falsificaciones o simulacros. En este sentido los materiales empleados deben ser lo que quieren ser. No obstante, la estructura soporte, subalterna en su concepción del espacio, puede aparecer oculta o disimulada, ya que *“la consistencia o lógica visual, prevalece sobre la constructiva.”* (Fannelli-Gariani, 1999, p. 22) De esta manera, el estuco tiene que parecer estuco, los mármoles extenderse sin costuras y la madera debe verse como madera aunque esté pintada. La utilización de los materiales del revestimiento, entonces, permite definir el carácter de cada habitación.

Recordemos que oportunamente señalamos que:

...el diseñador deberá saber establecer el grado de coherencia existente entre la envolvente dada y la práctica social a la que está destinada, potenciando o modificando, según el caso, los rasgos que no tiendan a plenificar esa práctica. Para ello deberá ser capaz de comprender los límites y posibilidades de cada tipo espacial arquitectónico, sus lógicas de coherencia y el modo en que estimulan experiencias estéticas, así como los requisitos simbólicos, conductuales y emocionales que cada práctica social requiera (Pokropek-Cravino, 2018, p.16)

La casa Muller

La casa realizada en Praga hacia 1930 para František Müller y su esposa, Milada Müllerová constituye una síntesis de la trayectoria profesional de Loos, como también una demostración de su teoría. Y, además, como el cliente era el propietario de una empresa especializada en hormigón armado, la casa debía ser una muestra de esta tecnología, pionera en esa época. La vivienda se encuentra ubicada en un barrio residencial de Praga en un terreno en pendiente con vistas hacia el casco histórico de la ciudad.

Exteriormente, la casa Müller, como su obra anterior, la casa Moller, es básicamente un sólido y esquemático cubo blanco con un pequeño volumen saliente en una de las caras, fachada que tiene también una pequeña horadación rectangular en el nivel superior. Los huecos de las ventanas parecen estar excavados en los densos muros, sin un orden compositivo evidente, siendo notoria la opacidad de la casa hacia la calle, donde predomina el lleno sobre el vacío.

Por la ubicación de la casa, en una calle que se curva y en un terreno que desciende, la aproximación se realiza diagonalmente desde su esquina derecha, con lo que la fachada sur de acceso es percibida casi como un cuadrado perfecto. Asimismo este frente parece

simétrico respecto a un eje vertical determinado por los aventanamientos de la escalera interior desfasados respecto a los de la biblioteca y cocina. Simetría⁵ aparente que se ve alterada por la duplicación de la ventana del cuarto de baño en el piso superior. Este juego de falsas simetrías sobre el plano vertical aparece recurrentemente en el resto de las fachadas, como en trasera norte, en la que tres ventanas verticales ubicadas en el nivel del gran salón de la casa se encuentran centradas respecto al hueco del balcón del dormitorio principal.

El desarrollo interior expresa el esquema ensayado, tanto de la casa Rufer como la Moller: área de servicios en planta baja, sector social en la primera, zona de mayor intimidad en la segunda, y remate del edificio con una tercera planta con habitaciones complementarias en terraza, cuyo muro ciego en la fachada sur principal y se abre hacia el norte sobre la barranca.

El *Raumplan* determina, según Díaz Segura et al (2013, p. 64):

...un recorrido efectista, una calculada y escénica secuencia espacial, pero no como Le Corbusier proponía en sus promenades, sino a la inversa. En vez de transparencias y recorridos suaves y continuos a través de, o tangencialmente a un espacio continuo, Loos esconde y muestra solo lo que él quiere que veamos, refuerza la intimidad y nos conduce por un intrincado camino de techos opresivos, giros y contragiros, dilataciones sorprendidas, y espacios delimitados.

En la comparación entre interior y exterior podemos notar un fuerte contraste entre la fachada simple, casi hermética, y los interiores ricos y complejos revestidos en mármol para las áreas públicas y en distintas maderas para las habitaciones privadas, que da cuenta de la noción de alteridad entre lo público y lo privado. No sólo cada habitación de la casa tiene una forma y ubicación distintiva, sino también tiene un tratamiento superficial único. El juego de opuestos se amplía al señalar que el exterior se caracteriza por ser unitario, estático, rígido y sólido; mientras que el interior conjugado a través del *Raumplan* es múltiple, dinámico, elástico y articulado.

El acceso que se encuentra un poco debajo del nivel de la calle para asegurar la intimidad tanto del visitante como de los residentes, también da cuenta de una falsa simetría, ya que la puerta de entrada está desplazada hacia la izquierda en el hueco del porche, ocupando el centro una amplia banca revestida en mármol travertino. Desde este lugar el recorrido nos conduce atravesando un pasillo estrecho, sin ventanas, recubierto por baldosas de vidrio de un intenso color verde, hasta un vestíbulo.

Dicho vestíbulo, iluminado lateralmente, tiene un techo de un azul intenso, y las paredes revestidas de madera cuadriculada pintada de blanco y, al igual que muchas de los cuartos de la casa, tiene un banco empotrado, similar al del porche. Recordemos que Loos (1972, 160) había dicho *“las paredes de una casa pertenecen al arquitecto. Puede hacer con ella lo que le plazca; y lo mismo que sucede con las paredes, también pasa con los muebles que no son movibles”*.

Luego de cruzar el vestíbulo, atravesando una alfombra verde que comunica linealmente con el pasillo, se llega así, en un doble giro y subiendo por un pasillo angosto, al salón principal de grandes dimensiones.

La sala de estar de forma rectangular contiene en uno de los extremos asientos empotrados y en el otro, la chimenea revestida con ladrillos, cuyo color terroso contrasta con los mármoles laterales. El espacio central dentro de la sala de estar fue dejado libre por Loos, lo que nuevamente fortalece la impresión general de amplitud y luminosidad, ya que los sillones, todos individuales, todos distintos, se agrupan en ambos extremos de la habitación. La diferencia acentuada de cada uno de los sillones, es un recurso que ya había empleado en el salón de la sastrería Knize en París y consiste en marcar la singularidad (alteridad) de cada sujeto, aún en ámbitos sociales. En general, en esta habitación de la casa Muller todo el mobiliario es de escasa altura lo que refuerza la percepción que se tiene al ingresar desde un espacio pequeño y bajo o balconeando desde el comedor. Asimismo en este salón Loos dejó prácticamente sin muebles las paredes longitudinales: En un lado colocó solo dos sillas, y en el otro una cómoda con un frente ondulado y una silla de ratán con tapicería con motivos florales. Dos acuarios fueron colocados en el muro adyacente al comedor. Las paredes más largas del salón se encuentran revestidas en un mármol de Cippolino de Saillon, de color gris verdoso y ligeramente vetado, al igual que los pilares de carga. El color del mármol armoniza con las cortinas de un amarillo dorado, el piso de madera y el techo blanco, el cual a su vez contrasta con el techo oscuro y artesonado del comedor, visible entre los pilares.

Hay tres sistemas de circulación que se pueden usar para cruzar verticalmente la casa desde el sótano hasta el nivel superior: una escalera continua tradicional que sigue la fachada sur, conectada a funciones de servicio como la cocina, una no continua en el centro de la casa que proporciona el acceso a las diferentes habitaciones y está iluminada cenitalmente, y un ascensor que llega hasta la terraza.

El efecto dramático, de alternancia entre espacios dinámicos y estáticos, oscuros y luminosos, brillantes y mates, estrechos y amplios, tiende a singularizar el carácter independiente de cada uno de estos ambientes, que es determinante en la definición de “alteridad”. Porque la unidad espacial, que contiene a la vida doméstica, para Loos, está compuesta por elementos múltiples y diversos, de diferente jerarquía y función. La casa está subdividida por las distintas alturas de cada piso, de modo que el comedor se encuentra a cinco escalones por sobre el salón, de una forma que se encuentran visualmente conectados. (Ver figura 1).

Desde la sala de estar, una escalera conduce directamente al comedor, el que sorprende por sus dimensiones más pequeñas. Esta impresión se ve realizada por los muebles de caoba oscura brillante y el techo artesonado, también de madera brillante dividido en cuadrados. El muro calado que vincula el comedor con el gran salón está revestido con el mismo tipo de mármol que éste, e incluye también un banco empotrado. En el foco de la habitación se ubica una mesa redonda de caoba con centro de granito sobre un pie central octogonal. Sobre ella, una lámpara circular diseñada también por Loos. El comedor corresponde al pequeño volumen que sobresale en la fachada este, sobre el cual se encuentra un gran ventanal, a cuyos lados se ubican dos vitrinas de espejo. En la pared opuesta que da al pasillo rodea a la escalera central también aparecen perforaciones rectangulares en el muro que se pueden cerrarse y resguardar la intimidad mediante cortinados verdes, de un modo casi teatral. (Ver figura 2).



Figura 1. Vista desde el salón hacia el comedor ⁶



Figura 2. Gran salón ⁷



Figura 3. Gabinete de señora ⁸

Por una escalera a la izquierda de la entrada al salón, o mediante un giro completo en sentido inverso por el distribuidor antepuesto a la biblioteca se puede llegar al gabinete de la señora o boudoir. Esta múltiple posibilidad visual hace sentir el espacio como un continuo, fluido y dinámico. El gabinete se divide en dos niveles horizontales: el superior, más oscuro e íntimo, dispone de un estrecho pasaje que desemboca en un nicho-esquinero, con asientos forrados en cretona acolchada francesa, donde la señora de la casa podía pasar el tiempo con las amigas y que balconea sobre el segundo nivel más bajo, concebido como una expansión de la escalera que llega desde el salón y por el cual se accede al gabi-

nete. Las dos secciones de este cuarto están divididas por una biblioteca abierta. A un costado del sofá empotrado que se encuentra en el nivel inferior hay una ventana que tiene un alféizar alto, porque según Loos, la señora de la casa no necesitaba ver lo que ocurría en la calle; de un modo diferente sobre el sillón esquinero hay otra ventana que permite observar lo que sucede en el salón a la manera de un palco oculto. Los muebles y los paneles del boudoir de la señora están hechos con láminas de madera de limón con un color cálido y dorado que generan un contraste luminoso con el techo blanco. (Ver figura 3).

La biblioteca, o estudio del caballero, se encuentra en un nivel diferente al rellano en la escalera, desde donde se accede por varios escalones. Al igual que el boudoir está dividida en dos sectores, uno más oscuro donde se encuentran dos sillones Chesterfield enfrentados, con vitrinas en la parte superior, y perpendicular a ellos, la pared donde está centrada una chimenea revestida en azulejos holandeses, que tiene sobre la cornisa un gran espejo dividido. A ambos laterales de la chimenea hay bibliotecas abiertas. En el sector luminoso del salón se encuentra el escritorio frente a la puerta de acceso. Los muebles de la biblioteca son de caoba, al igual que la viga que divide en dos el cuarto. Tanto en boudoir como en la biblioteca los pisos están cubiertos de alfombras.

La cocina en blanco y amarillo también se encuentra dividida en dos sectores y las ventanas que dan a la calle también son altas para sólo permitir iluminación.

El piso de dormitorios está prácticamente a un mismo nivel. Hacia el contrafrente (fachada norte), se encuentra el dormitorio principal y a cada lado de éste, el vestidor de la señora y del señor. Los muebles y los paneles del vestidor del señor están hechos de roble, mientras que los de la señora están revestidos en arce. El dormitorio principal, de cómodas dimensiones, tiene las paredes enteladas, grandes alfombras y una amplia puerta vidriada que da al balcón. Hay dos habitaciones para niños, un dormitorio y una sala de juegos, conectadas entre sí por una puerta y, a su vez, con el vestidor de la señora. Ambas habitaciones tienen su propio acceso al pasillo que rodea a la escalera principal. Los muebles de los cuartos infantiles tienen formas simples y son de madera laqueada en amarillo brillante, azul y verde; las paredes y el techo son blancos y el piso es de linóleo rojo lavable sin alfombras. Todas las habitaciones de esta planta son herméticas y cerradas respecto al pasillo central.

En la última planta, la de la terraza, se encuentra el cuarto oscuro para fotografía y el comedor de verano. Para realizar este último cuarto, Adolf Loos, se inspiró en los grabados en madera de origen japonés que tenía el propietario para concebir el diseño de toda la habitación, que incluye linternas, tapetes y muebles de mimbre originales japoneses combinados con motivos de tapicería también de estilo oriental. Los grabados en madera cuelgan de un papel tapiz de tres capas de color plateado, mientras que los muebles están hechos de madera laqueada en color verde y negro. Un gran espejo enfrenta a la puerta ventana que comunica con la terraza exterior.

En el subsuelo se ubican, la sala de máquinas, el lavadero, depósitos, cuartos de servicio y el garaje para dos autos (aprovechando la pendiente del terreno)

Con la finalidad de dar carácter a cada habitación dentro de la estructura conceptual del Raumplan, Loos operó con tamaños, fragmentaciones, secuencias y texturas, sobre las que superpuso un contrapunto entre luminosidad y oscuridad, además de un gradiente de intimidad entre lo público y privado. Si, como hemos mencionado, de acuerdo con Colomina (1992), lo público es lo masculino y lo privado lo femenino, en los sectores de

la casa orientados a la sociabilidad, lo visual es protagonista, teniendo estos ambientes un carácter teatral entre el ver y el ser mirado, mientras que los sectores más íntimos apelan a lo táctil donde aparecen la madera, los acolchados, los entelados y el cuero, materiales que exigen ser tocados.

La Lámpara Dodecaédrica

Adolf Loos diseñaba el mobiliario, los accesorios y equipamiento de sus obras, no sólo porque se oponía a la baja calidad de la reproducción en serie, sino además porque apelaba a la caracterización de cada uno de sus ambientes con artefactos de exquisita factura. La pantalla dodecaédrica de cristal diseñada por Adolf Loos aparece, según Frampton (1989) por primera vez en el vivienda de Leopold Langer que reforma Loos en 1901, posteriormente en el despacho del departamento de Arthur Friedmann y Leonie Böhm en Viena en 1906 (Gravagnuolo, 1988), y por último en los salones de la Sastrería Knize tanto en la sucursal París como la de Viena hacia 1909. (Carranza Macías, 2015).



Figura 4. Lámpara en la sastrería Knize en Viena (Carranza Macías, 2015, p. 297)

Esta luminaria está conformada por 12 caras pentagonales regulares de vidrio biselado, unidas mediante aristas de latón. La lámpara cuelga del vértice superior mediante una cadena de hierro. Originariamente tenía cuatro bombillas en su interior que se cambiaban a través de la apertura de una de las caras que era rebatible. Posteriormente cuando se la usó en los salones de venta, se agregaron más lamparillas y el tamaño del artefacto aumentó. En general, las luminarias diseñadas por Loos tienen formas geométricas (esferas, platos circulares de distinto tamaño y espesor), pero en este caso la geometría es más que protagonista, dando cuenta de un objeto ordenado, brillante, diáfano, transparente, luminoso y

focalizado. No obstante, además de su regularidad geométrica, la lámpara dodecaédrica apela a la similitud con un diamante biselado donde se destaca el cristal y el tono dorado del latón. No es casual entonces que en el escritorio de Arthur Friedmann y en el salón de ventas de la sastrería Knize se colocara esta lámpara frente a las vitrinas donde se guardaban o exhibían los objetos más preciados. Es por ello que la luminaria no sólo servía para iluminar sino, fundamentalmente, para ser vista. La ausencia de una pantalla que tamice la luz proveniente de los focos interiores destacaba el carácter de “destellos” de estos haces luminosos.

Para concluir es interesante destacar que para Loos la eliminación del ornamento en modo alguno implicaba dejar de lado el diseño meticuloso y preciosista de los interiores, si no por el contrario, evitaba soluciones facilistas y para él, decadentes.

Notas

1. Afirmaba en 1892 Sullivan: “*Considero evidente que un edificio, bastante desprovisto de ornamentos, puede transmitir un sentimiento noble y digno en virtud de la masa y la proporción. No es evidente para mí que el adorno puede aumentar intrínsecamente estas cualidades elementales. ¿Por qué, entonces, deberíamos usar el ornamento?*”
2. <https://www.readingdesign.org/ornament-in-architecture>
3. Pevsner encabeza el prólogo del libro escrito por Münz y Künstler sobre el arquitecto con la frase: “Adolf Loos sigue siendo un enigma” (Münz & Künstler, 1966, p. 13).
4. Kunst und alles Andere (Arte y todo lo demás) Editada por Peter Altenberg
5. En 1910 Loos afirmaba “*El arquitecto, como casi todos los demás habitantes de la ciudad, no posee cultura. (...) El habitante de la ciudad es un desarraigado. Llama cultura al equilibrio entre el interior y el exterior del ser humano, que garantiza un modo de pensar y actuar sensato. Próximamente daré una conferencia sobre el tema: ¿Por qué tienen los papúas una cultura y los alemanes no?*” (Loos, 1972, 222) Cabe señalar que no hay constancia de que haya dictado esta conferencia prometida.
6. Para ver el análisis de la estudiada composición de las fachadas: Besser – Liebscher (2014)
7. <http://www.galinsky.com/buildings/villamueller/index.htm>
8. <https://www.prague.eu/es/objeto/lugares/493/villa-muller-museo-municipal-de-praga-mullerova-vila>
9. <https://www.prague.eu/es/objeto/lugares/493/villa-muller-museo-municipal-de-praga-mullerova-vila>

Lista de Referencias Bibliográficas

- Aguilar Reyes, Pablo Emilio Domus Logico-Philosophicus: *La casa de Wittgenstein* Bitácora arquitectura N° 32 México UNAM, pp. 14-025
- Anik, Allan J– Toulmin, Stephen (1998) *La Viena de Wittgenstein*, Madrid: Taurus
- AA.VV. (1989) *Adolf Loos*, Barcelona: Editorial Stylos
- Banham, Reyner (1971) *Teoría y diseño arquitectónico en la Era de la Máquina*, Buenos Aires: Nueva Visión

- Benévolo, Leonardo (1977) *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Besser, Joern - Liebscher, Stephan (2014) "Loos: The Life. The Theories. Analysis of the Villa Muller", University of Bath from: Technical University of Dresden
- Cacciari, Massimo (1989) "Adolf Loos y su ángel", en AA.VV. (1989) *Adolf Loos*, Barcelona: Editorial Stylos
- Carranza Macías Tomás (2015) Escaparates de la modernidad. La tienda como laboratorio de arquitectura, tesis. ETSAM-UPM, MADRID <http://oa.upm.es/40892/>
- Colomina, Beatriz (1987) "Sobre Adolf Loos y Josef Hoffmann, a propósito de la arquitectura en la época de su reproductibilidad técnica". En *Annals d'arquitectura* N° 4, 1987, pp. 113-124 Ver también en Risselada, Max (1988) *Raumplan versus Plan Libre*, Rotterdam: Universidad de Delf, pp. 65-77
- Colomina Beatriz (1990) Intimacy and spectacle: The interiors of Adolf Loos. En *AA Files* No. 20 pp. 5-15
- Colomina, Beatriz (1992) "The Split Wall: Domestic voyeurism" en Colomina (ed.) *Sexuality and Space*. New Jersey, Princeton Univ. School of Architecture, pp. 73-130
- Díaz Segura, A.; Meri De La Maza, RM.; Serra Soriano, B. (2013). "La construcción del Raumplan" En *RITA_revista indexada de textos académicos* N° 1, pp. 60-69
- Fannelli, Giovanni – Gargiani, Roberto (1999) *El principio del revestimiento*, Madrid, Akal
- Fernández-Galiano Luis (2018) "Adolf Loos, diseño y delito" En *Arquitectura Viva* N° 204 Cultura en el Golfo, p. 51
- Frampton, Kenneth (1983) *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili
- Frampton, Kenneth (1989) "A pesar del vacío: la alteridad de Adolf Loos", en *Arquitectura* N° 281, Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, pp. 38-57
- González Presencio, Mariano (2000) "Dibujo versus arquitectura moderna. El dibujo en el debate sobre el ornamento en Viena" En *RA Revista de Arquitectura* N° 4: Navarra, Universidad de Navarra, pp 3-22
- Gravagnuolo, Benedetto (1988) *Adolf Loos*, Nerea, Madrid
- Hergueta Piorno, Isabel (2012) "Loos en su época. Convergencia estética con la filosofía de Wittgenstein" en *Ab initio* N° 6, Madrid: Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid
- Hernández León, Juan Miguel (1990) *La casa de un solo muro*, Madrid: Nerea
- Hitchcock, Henry Russell (1970) *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, New York: Hacker.
- Imorde. Joseph (2006) "Adolf Loos. Titelusatz: der Raumplan und das Private". En: *kritische berichte* 2/06
- Loos, Adolf (1972) *Ornamento y Delito y otros escritos*, Barcelona: Gustavo Gili
- Loos, Adolf (1993a) *Escritos I 1897-1909*, Madrid, El Croquis
- Loos, Adolf (1993b) *Escritos II 1910-1932*, Madrid El Croquis,
- Münz, Ludwig – Künstler, Gustav (1966) *Adolf Loos Pioneer of Modern Architecture.*, New York: Praeger
- Muñoz Gutiérrez, Carlos (2001) "Wittgenstein arquitecto: el pensamiento como edificio". A *Parte Rei Revista Electrónica de Filosofía* N° 16, pp.1-27
- Pizza, Antonio - Pla Maurici (2002) *Viena - Berlín: teoría, arte y arquitectura entre los siglos XIX y XX*. Barcelona: UPC

- Pokropek, Jorge – Cravino, Ana (2018) “Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior” en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* Año 19 N° 70 Diciembre 2018, pp. 15-27
- Rigotti, Ana María (2014) “Estructura, espacio y envolvente: autonomía y especificidad de medios” En *Cuaderno del Laboratorio de Historia Urbana N° 5*; Rosario, FAPyD, UNR
- Ros García, Juan Manuel - Iglesias Sanz, Carlos (2013) “Reconocer, Reconsiderar, Reconvertir: la mirada de Loos en tres actos” en *ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism N° 2*, Universidad de Zaragoza, 2013, pp. 92-113
- Rossi, Aldo (1959) “Adolf Loos: 1870-1933”, en *Casabella Continuità N° 233*, noviembre 1959.
- Rossi, Aldo (1975), *Para una arquitectura de tendencia: Escritos 1956-1972*, Barcelona: Gustavo Gili
- Semper, Gottfried (2013) *El estilo El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, Estética práctica y textos complementarios*, Buenos Aires: Azpiazu Ediciones,
- Schorske, Carl E. (2011) *La Viena de fin de siglo. Política y cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI editores
- Tournikiotis, Panayotis (2001) *La historiografía de la arquitectura moderna* Madrid: Marea Celeste
- Von Moos, Stanislaus (1988) “Le Corbusier and Loos”, en Risselada Max (ed.) (1988), *Raumplan versus Plan Libre Adolf Loos / Le Corbusier 1919 - 1930*. Rotterdam, Delft University Press, pp. 17-26.
- Zevi. Bruno (1954) *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emece Editores

Abstract: The purpose of this article is to search in the peculiar way of conceiving domestic space developed by Adolf Loos from the notions of Raumplan, alterity and the principle of cladding. Likewise, Loos' thought is placed in its historical and cultural context.

Keywords: Adolf Loos - Raumplan - principle of cladding- domestic space - ornament

Resumo: O objetivo deste texto é analisar a maneira peculiar de conceber o espaço doméstico desenvolvido por Adolf Loos a partir das noções de Raumplan, alteridade e princípio de revestimento. Da mesma forma, o pensamento de Loos será colocado em seu contexto histórico e cultural.

Palavras chave: Adolf Loos - Raumplan - princípio de revestimento - espaço doméstico - ornamento

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

El Deutscher Werkbund - Peter Behrens. Los Pasajes Del Lenguaje

Sergio David Rybak *

Resumen: El cambio del siglo XIX al XX, fue testigo de un pasaje violento de los lenguajes en el diseño, la arquitectura y la producción de objetos. En el imperio prusiano se desarrolló la actividad de una institución que junto con sus integrantes fue capital para los nuevos lenguajes y las nuevas actitudes frente a la producción industrializada: el Deutscher Werkbund. Esto se desarrolló con el acompañamiento de empresas como la AEG y por profesionales como Herman Muthesius y Peter Behrens.

Palabras clave: Diseño - institución - lenguajes - morfología - historia - industrialización - arte.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 60]

(*) Arquitecto (FAU UBA). Doctor en el área de Historia del Diseño (FADU UBA). Profesor Consulto. Docente en la Maestría de Historia de la Arquitectura, el diseño y el Urbanismo y del Doctorado (FADU-UBA). Especialización en enseñanza universitaria, Carrera Docente (FADU-UBA). Autor del libro *El diseño industrial y los productos industriales en la Argentina desde 1952 hasta 1983. Tensiones entre diseño, tecnología y políticas económicas.*

Introducción

Kenneth Frampton (1983, 111-112) relata cómo Gottfried Semper al visitar la exposición Universal de Londres da cuenta en 1852 del “impacto de la industrialización y el consumo masivo sobre todo el campo de las artes aplicadas y la arquitectura”. La unificación de Alemania bajo el liderazgo prusiano determinó que “una mejora en el diseño, tanto en la artes como en la industria, era esencial para la prosperidad futura”, ya que la única manera que tenía este país de competir en el mercado mundial era sólo mediante el desarrollo de productos de una “calidad excepcionalmente alta”.

Es por ello que el Deutscher Werkbund (DWB) no fue un movimiento artístico, ni una tendencia o movimiento en arquitectura, y no fue tampoco una organización de arte con

una propuesta vanguardista. Fue una institución como parte del proyecto del Imperio prusiano que permitió un giro importante en los inicios del siglo XX en la apreciación y consideración del lenguaje del diseño.

En el Deutscher Werkbund se intentó reunir la mayor cantidad de personas intervinientes en los diversos aspectos de la producción, pero fundamentalmente a artistas, artesanos, industriales y comerciantes. Personas e instituciones que provenían de distintas ciudades del Imperio prusiano como así también del Imperio austrohúngaro.

Como lenguajes formales a finales del siglo XIX se utilizaban fundamentalmente dos: los historicismos y distintas líneas del Art Nouveau. Tengamos en cuenta que los lenguajes y las formas son esclavos de su tiempo y tienen para cada momento diversas maneras de manifestarse.

Pretender que esta institución, a través de sus integrantes, tuviera un lenguaje unívoco, algo que se pudiera llamarse lenguaje o estilo Deutscher Werkbund, es errado.

¿Qué pretendía el Deutsche Werkbund o el Imperio prusiano a través del DWB?

Con la guerra franco – prusiana comienza prematuramente la intención de Alemania de estar presente en el nuevo reparto de poder que se desarrollará desde esta guerra hasta desembocar en el estallido de la Primera Guerra Mundial.

Prusia llegó al cambio del siglo, quizás, siendo el país europeo con mayor desarrollo tecnológico aplicado a su industria y, posiblemente, uno de los tres más industrializados del continente. Pero no podía penetrar el mercado inglés.

Para esto, en 1896 la Cámara de Comercio Prusiana envió a Londres al arquitecto Hermann Muthesius como parte del cuerpo diplomático alemán para estudiar en el arte y la producción inglesa las razones de su afirmación en el mercado del cual Alemania no podía desplazarla, y la posibilidad de trasplantar hacia este país algunas de las experiencias.

Muthesius al volver en 1903, desarrolló por un lado sus trabajos particulares y por el otro continuó como asesor del gobierno prusiano. Como parte de ello tuvo la tarea de organizar la reforma del Programa Nacional de Educación en Artes Aplicadas (Gay, Samar 2007).

En 1907, como consejero privado en el Ministerio de Comercio de Berlín, funda con Peter Behrens entre otros, el DWB, aun activo hoy. En ese año Muthesius, según Peter Bruckmann,

...“lanzó una seria advertencia acerca de la superficialidad con que la artesanía y la industria alemana se preocupaban por dotar a sus productos de una, así denominada, forma de "estilo". Lo dijo en una intervención mantenida en la nueva Escuela Superior de Comercio de Berlín, y en tanto aquéllas, artesanía e industria, atañían al ámbito de las artes aplicadas o industriales” (Bruckmann [1932] 1995:75).

Posiblemente a raíz de su idea, doce personas y doce instituciones componían el contingente inicial del llamado a la formación del Deutscher Werkbund.

En la convocatoria estaban Peter Behrens, Theodor Fischer, Josef Hoffman, Wilhelm Kreis, Adalbert Niemeyer, Max Lauger, Josef Olbrich, Bruno Paul, Richard Rimerschmid, J. J. Scharvogel, Paul Schultz-Naumburg y Fritz Schuhmacher (García Roig, 1995). (Frampton, 1983)

Dentro de las instituciones había asociaciones de artesanos y artistas, fabricantes de cubiertos y accesorios de plata, fabricantes de muebles, editoriales, escuelas de arte, tejedurías, talleres metalúrgicos, talleres de artículos para el hogar y, empresas y organizaciones que estaban comprometidas con la excelencia de la producción artesanal, que consideraban fundamental la idea de encontrar la vía para lograr unir la producción industrial con el arte y las artesanías.

Si se analiza los nombres de las personas que fundaron el Werkbund se puede observar a arquitectos y artistas, mucho de los cuales provenían de una formación académica que estaban o fueron migrando, en mayor o menor medida, hacia distintas formas de Art Nouveau, y desde éste hacia formas más abstractas y simples que dieron lugar a las morfologías aceptadas de la modernidad. A pesar de esto, el clasicismo historicista y las consignas académicas estarán superpuestos a las nuevas propuestas formales y muchas veces, algunos de los integrantes oscilarán entre las diversas propuestas morfológicas.

En Muthesius también se puede ver con respecto a los lenguajes que utilizó desde su formación académica, pasajes y modificaciones de sus propuestas. En Inglaterra adhirió al movimiento Arts & Craft. En 1904 publicó el libro *La casa inglesa* que es un análisis, “como un informe” según Torrent y Marín (2007), que constituyó el primer referente “para la reflexión conjunta de los arquitectos, artistas, artesanos e industriales alemanes” (Torrent Marín, 2007:146). Se convirtió a partir de ese momento en un promotor importante de los nuevos enfoques de la producción industrial. Unos meses antes de la apertura del Werkbund, Muthesius dictó una conferencia en la cual se manifestó en contra de los excesos del eclecticismo historicista de la producción alemana, el gusto de la burguesía por el lujo, los ornamentos y los formalismos, inclusive el Jugendstil. Abogó por los valores artísticos, culturales y económicos del “arte industrial”. Con esto logró importantes adhesiones en el campo artístico y empresarial.

Por otra parte, ya en la tercera exposición de Artes Aplicadas de Dresde de 1906 se pudo apreciar que el Jugendstil perdía importancia (Torrent Marín 2007; Bröhan Berg 1994) como también el crecimiento de un estilo más severo.

El lenguaje de las formas había sido alterado girando hacia una propuesta de expresión más rigurosa que enfatizaba la función del objeto. El objetivo de esta exposición fue la promoción de nuevos estándares de diseño en los campos de la arquitectura, artesanías e industrias para conformar una nueva estética. La innovadora experiencia de la exposición de Dresde estableció los estándares para el Deutscher Werkbund que se fundó el año siguiente.

Allí vemos la utilización del término “funcional”. En un principio el término “funcional” se equiparaba a lo orgánicamente vegetal, según la máxima de Luis Sullivan (Heskett 2002: 36; Burkhardt Fuchs, 1988). Luego se abandonan los conceptos y las formas que llevan a lo orgánicamente vegetal, limitándose a elementos *objetivos* concebidos a través del viraje a formas rectas y con figuras y volúmenes geométricos reconocibles por su regularidad.

Antes de la apertura del DWB en las asociaciones de empresarios, artistas y escuelas de arte se discutía también acerca de sus objetivos económicos, de las características de los productos y las funciones de cada uno. Se manifestaron dos posiciones: una conservadora que defendía las formas de producción y morfologías existentes y la que promovía el cam-

bio hacia una nueva estética industrial como una expresión acorde con las características que sustentaban los avances tecnológicos de la industria y sus posibilidades.

Por otra parte, Burkhardt y Fuchs (1985) mencionan que Muthesius, en su discurso de aceptación de la primera Cátedra de Artes Aplicadas en la Escuela Comercial Superior de Berlín, vertió demandas acerca de los lenguajes y características nuevas en la producción a los artistas, industriales y fabricantes, que posteriormente pasaron a formar parte de los objetivos y estatutos del DWB.

Hay que aclarar que los temas que debía afrontar el Werkbund Alemán eran los siguientes: El morfológico, es decir, cuál era el mejor lenguaje para que el público aceptara los productos alemanes. De este se desprendió otro muy importante en el Werkbund, la educación del público.

Otra cuestión fue la mala calidad de lo producido en Alemania, que llevó a estudios para elevar los estándares de producción con el objetivo que los productos alemanes sean conocidos como los “mejores del mundo”.

Otro punto que importó era cómo se integraban los lenguajes, la tecnología y la producción industrial, razón por la cual se realizó el llamado a integrar el DWB a artistas, artesanos, arquitectos, industriales, cámaras de comerciantes y escuelas de arte y de artesanías. Los estatutos iniciales del DWB aclaraban: “El objetivo de esta asociación es el ennoblecimiento del trabajo industrial en la colaboración del arte, industria y artesanía a través de educación, propaganda y postura unificada ante asuntos relacionados con ellos”. (Citado por Burkhardt Fuchs 1985:37).

La postura unificada fue una meta difícil de cumplir. Muthesius pregonaba una forma de trabajo sin arte!. Ante esto algunas personalidades que provenían de grupos de artistas, sobre todo del Jugendstil, que basaban la concepción de la forma en la idea del artista creador, se oponían al concepto que abrazaba Muthesius. En esta posición se ubicaba particularmente Van de Velde.

Muthesius le reprochó a la industria que era casi inmoral producir cada mes novedades “originales” y “baratas”. Según Burkhardt, Muthesius demandaba la fabricación de cosas durables en cuanto al material y al diseño, expresando que era necesario desechar el individualismo en el diseño para crear algo de validez universal: los tipos.

Este tema volvía repetidamente a las discusiones en el DWB. En 1914 en la exposición del DWB que se realizó en Colonia, los voceros de las dos posiciones, Henry van de Velde y Hermann Muthesius, se enfrentaron por las premisas que se deberían seguir.

Van de Velde, defendió su posición expresando que mientras exista la inspiración del artista no podrá ser posible la tipificación dejando entrever que esta le restaría riqueza a la creación. Muthesius por el contrario era partidario de la tipificación y estandarización industrial. (Burdek, 1994, 24) En esa votación salió elegida la posición de Van de Velde.

La Primera Guerra Mundial puso fin a esta discusión sobre el vínculo entre arte e industria forzando la toma de decisiones para una producción más racional y económica. Durante la guerra, además, se intensificaron los conceptos de “lo nacional” inherente al Werkbund desde el principio. También a caballo de la guerra se crearon las Normas de Industria Alemanas (DIN en su sigla alemana).

No hay que olvidar que en el Werkbund no se produjeron objetos, sí gráficas de publicidad de eventos propios y el diseño y construcción de edificios de las exposiciones a las que concurría.

AEG y Peter Behrens

La AEG (Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft) fue creada en 1887 partiendo de una fábrica anterior de bombitas eléctricas. El ingeniero industrial Emil Ratenau obtuvo el derecho de explotar en Alemania la patente de Edison a partir de la cual creó una compañía. Esa fue la base de la AEG.

Esta empresa, que basó su accionar en los conceptos de una producción eficaz, diversificó sus artículos y comenzó también a producir motores y dínamos junto a electrodomésticos y una serie de productos ligados a las nuevas tecnologías industriales.

Se debe considerar que con el uso de la electricidad aparecieron una cantidad de productos nuevos sin antecedentes históricos, a partir de los cuales se podían crear visiones estéticas alejadas de los repertorios formales existentes. La AEG fabricaba un vasto surtido de productos en donde se podían ver el desarrollo de los nuevos conceptos.

Después de la fundación del DWB, la AEG adhirió a los principios de Muthesius.

En la empresa se intentó producir todo bajo una imagen global para reforzar una imagen identitaria unitaria de la empresa, lo que ahora se conoce como identidad corporativa.

Peter Behrens, como se mencionó, uno de los participantes importantes del DWB, construyó en 1908 la fábrica de turbinas de la AEG que se tomará como estudio de caso para desarrollar un modelo de análisis. También se analizará un objeto de la misma empresa para la que trabajó desde 1907. Según algunos teóricos del diseño e historiadores, la creación del DWB y la contratación de Behrens por la AEG, no están conectadas, salvo por estar en el mismo país en donde se desarrollaban intensas discusiones acerca de cómo se debía producir el mejor “producto alemán”.

Peter Behrens nació en Hamburgo en abril de 1868 y comenzó sus estudios de pintura en 1886 en la Academia de Arte de Karlsruhe. Su educación artística inició en el área de la pintura. Fue uno de los miembros fundadores de la Secesión Múniquesa en 1883. Hacia el fin de la década de 1890 abandonó la pintura y orientó su actividad hacia las artes aplicadas (Buddensieg 1979).

En 1899 se afincó en la colonia artística de Darmstadt en donde fue una de las más importantes voces junto a Josef María Olbrich. En enero de 1903, año en que fue fundado el Wiener Werkstätte y que retornó Muthesius de Inglaterra, fue nombrado director de la Academia de Artes y Oficios de Düsseldorf.

Se puede apreciar en esta época a partir lo producido en Darmstadt, un corrimiento desde el Jugendstil hacia una geometría más abstracta.

En 1907 los directivos de la AEG convocaron a Behrens para desempeñarse como diseñador gráfico. Tilmann Buddensieg (1979) comentó que desde ese momento Behrens manifestó una marcada influencia por el Clasicismo Prusiano. Torrent y Marín (2007)

expresan: “Su obra cumbre en esta línea de actuación fue la fábrica de turbinas de la compañía en Berlín (Imagen 1) edificio concebido a la vez, con ánimo industrial y aspiraciones clásicas” (Torrent, Marín 2007:156). Hay que destacar que su pasado modernista de pertenencia al Jugendstil, fue modificado por las demandas de sus contratantes. En este caso se adentró paulatinamente hacia una visión total del diseño.

Fábrica de Turbinas

El ánimo industrial de Peter Behrens está manifestado en las grandes superficies vidriadas para el aprovechamiento de la luz natural, tanto en la parte frontal como en la lateral y en la nave con estructura de hierro sin apoyos intermedios. Pero no termina de definir la fachada lateral como una piel que envuelve una nave industrial.

Torrent y Marín (2007), plantean la clasicidad en la visión de la nave ya que fue concebida, según ellos, como un monumento. Parecida conclusión es la que arriba Pevsner (1977, 222) cuando lo define sin titubear “el edificio industrial más hermoso de todos los construidos hasta esa fecha”, agregando que “el resultado es una perfecta obra de arte, tan perfectamente equilibrada que sus enormes dimensiones no se captan, a menos que se compare con las personas de la calle”.

Se puede considerar su clasicidad en la concepción tectónica, la clara diferenciación entre lo soportado y lo soportante, aunque no se observa un frontis o un tímpano clásico. Su fachada esta rematada por un techo articulado en donde no se observa la estructura de hierro, ya que está oculta por el tímpano. Los volúmenes de las esquinas se leen perfectamente como volúmenes sustentantes. La estructura sustentante real del edificio, es de hierro lo mismo que las cabreadas articuladas que sostienen el techo.

En el lateral vidriado se marcan los tramos que dan lugar a los pies derechos que sostienen las cabreadas, configurando una estructura ordenada y modulada lo cual era una manifestación de la racionalidad de la obra.



Imagen 1. Fábrica de turbinas de la AEG, 1908. Peter Behrens. Fuente: <https://europeancollections.wordpress.com/2018/08/17/peter-behrens-150/aeg/>

La imagen nos muestra que el edificio fue pensado para destacar esta visión perspectíva de la misma manera que en los tiempos clásicos griegos. En la nave se puede observar, cómo se mencionó, un volumen prismático con cuatro importantes volúmenes macizos en las esquinas y que el volumen del techo está apoyado en estas cuatro esquinas. Los soportes laterales de la estructura remiten al ritmo de las columnas laterales de los templos griegos. La ley que rige a esta nave industrial surge a partir de considerar un eje longitudinal que se conceptualizará también como un plano de simetría. La fachada se regirá por este plano, dejando de lado una parte lateral de la construcción, como si estuviese adosada. Considerando esto, en la fachada se puede observar el isologo de la fábrica que se diseñó con figuras hexagonales, que para Torrent y Marín nos remitirían a la laboriosidad de las abejas. Por debajo del isologo colocó la función del edificio “Fábrica de turbinas” (Turbinenfabrik). Respetando la simetría, el isologo y el texto fueron colocados en el centro del “tímpano”.

Desde el exterior el volumen del techo se puede percibir como compacto. En cambio, el prisma inferior se podría apreciar con la intención de componer los llenos y vacíos, salientes y entrantes, avances y retrocesos de la superficie exterior.

En los volúmenes de las esquinas, Behrens adoptó la forma tectónica que desarrolló en la concepción del edificio. Las reglas académicas dictaminaban que en los edificios de varios niveles, el primero debía expresar que era el que más peso soportaba con sus materiales y formas. Esta expresión del soporte mayor en el primer nivel debía alivianarse en los niveles superiores.

Behrens logró esto en un único nivel (nivel +/- 0,00), modificando la verticalidad del paramento en los volúmenes de las esquinas que algunos escritores remiten a los pilonos egipcios, más anchos abajo y afinándolos a medida que se levantan.

Esto no sucedió con los paramentos de vidrio del frente que son verticales al ras del tímpano que sobresale del muro inclinado de la esquina, situación que se invierte en el paramento lateral. Allí la parte vidriada está inclinada y, lo que es el soporte del techo, es vertical y de hierro. Hay que considerar también que la partición del frente vidriado respetó también los conceptos de la simetría con el que fue concebido el edificio.

Además, mientras los frentes de vidrio no manifestaban texturas, los volúmenes de las esquinas se expresaron como si fuesen realizados con enormes piedras, sumado a que las características del material oponen lo liso y lo texturado de los vidrios y el revoque. A partir de esta oposición se puede plantear el par comparativo de lo vacío y lo lleno o lo translucido y lo opaco.

También puede observarse que el edificio no fue tratado como si tuviese una piel envolvente, característica de las construcciones industriales que se habían comenzado a construir, sino que opera desde las tensiones que produce el juego de opuestos: lo liviano y lo pesado, lo vacío y lo lleno, lo transparente y lo opaco.

Si bien la imagen total es de tectonicidad hay resoluciones formales que contradicen esta propuesta ya que se pueden observar detalles que podrían ponerla en crisis, es decir que no hay una ley general que pueda reforzar la idea propuesta inicialmente.



Imagen 2. Fábrica de turbinas de la AEG, 1908. Peter Behrens. Detalle del ángulo del edificio. Fuente <https://europeancollections.wordpress.com/2018/08/17/peter-behrens-150/aeg/>

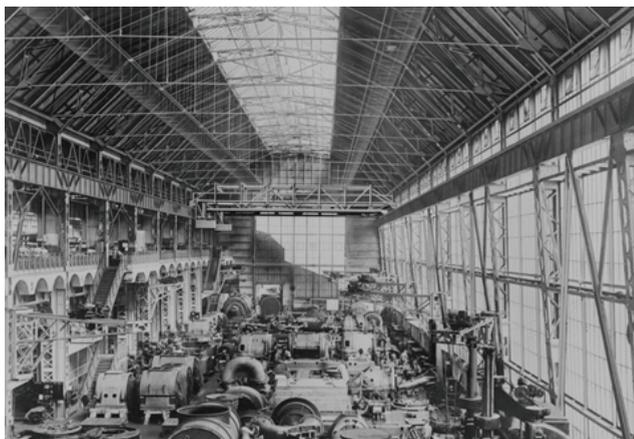


Imagen 3: Interior Fábrica de Turbinas AEG, c. 1920. Fuente: Centro Alemán de Documentación para la Historia del Arte - Bildarchiv Foto Marburg

A modo de ejemplo: en la esquina superior del edificio (Imagen 2) se puede observar que el tímpano de mampostería tiene un borde de chapa que es coincidente con el material del techo coincidente con el cenefón lateral que le da terminación a la estructura de hierro y el desagüe pluvial de la cubierta. El cuestionamiento al orden tectónico aparece en la esquina maciza que se retira hacia adentro permitiendo que en el frente el plano vidriado sea el protagonista.

Para Leonardo Benévolo (1978, 422) “el tono general es sobrio y macizo” y los elementos funcionales se encuentran ordenados con una solemnidad wagneriana.

Sin embargo, el interior de la fábrica permite observar el valor que Behrens le otorga a la luz natural y a la espacialidad, a diferencia de los sórdidos talleres industriales de la época. El espacio interior no expresa la aparente densidad exterior, sino que determina un ámbito fluido y liviano.

Para Boztepe (2012, 39) esta amplitud permite ordenar de manera fordista los procesos industriales: “El diseño claro, la facilidad de intercambio y el movimiento de productos hacia adelante, y la movilidad sin trabas de herramientas, máquinas o camiones requieren pasillos abiertos, despejados y bien iluminados...”

Este juego de opuestos y esta intencionada ambigüedad entre lo meramente funcional y lo pretendidamente estético, determinó que “lejos de ser un diseño contundente en hierro y vidrio (como el cobertizo ferroviario del siglo XIX) la Fábrica de Turbinas de Behrens era una consciente obra de arte”. (Frampton, 1983, 113) Esta dualidad también se manifiesta en la contraposición del edificio contenedor ordenado y su contenido un tanto aleatorio y desordenado, donde lo primero se impone sobre lo segundo.

En el mismo sentido, Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co (1982, 86) expresan cómo Behrens plantea una esencialidad tecnológica “que llega hasta la brutal denuncia de elementos estructurales, como los grandes pernos de hierro o la contraposición de las superficies vidriadas desnudas con las pilastras portantes firmemente molduradas.”

Habiendo analizado este edificio, se analizará un objeto realizado por la fábrica AEG y diseñado por Behrens.

Es muy probable que los pares conceptuales de los análisis de obras de arquitectura, no sean pertinentes al analizar productos, en general mucho más pequeños y con otras características de proyecto y con otras necesidades tecnológicas de fabricación.

Como ya mencionamos, Peter Behrens había adscripto al Art Nouveau, pasando del orgánico al geométrico. Desde allí no podía separarse de la visión individualista de la unión de los artesanos y artistas. Esto implicaba la consideración de las obras como creación individual, tanto desde la concepción como en su sistema de producción. También en cuanto a la concepción de la importancia del ornamento. Hasta Adolf Loos no se criticó al ornamento en sí, sino el lenguaje formal utilizado, sea historicista u otro nuevo.

En el continuo pasaje en los lenguajes y concepciones que aplicará Behrens está su riqueza. En el sistema de producción de los objetos diseñados por Peter Behrens en la AEG está presente su concepción muy cercana a la de Muthesius.

Lámpara Eléctrica

La lámpara colgante que realizó entre 1908 y 1909 (Imagen 4) muestra una nueva forma de pensar el producto: La lámpara colgante está concebida en partes.



Imagen 4. Lámpara colgante AEG. 1908-1909. Peter Behrens. Fuente: https://sdtb.de/fileadmin/user_upload/_tem/01_Das_Museum/02_Historisches_Archiv/AEG-Historie_dtsch_DS.pdf

Las tres partes metálicas de chapa esmaltada negra fueron pensadas para un armado simple, en secuencia y que no tenga curvas y contracurvas. Fue producida con chapa repujada por medios mecánicos. Los sistemas de traba entre cada parte también son simples con un desarme sencillo. El artefacto se sostiene simplemente de una cuerda. Los cables conductores de electricidad entran por una hendidura entre el primer y segundo tramo de chapa logrando una contrapendiente para detener el paso del agua de lluvia. La pieza del primer tramo (superior), en un ánimo de marcar la unión o ensamble, termina en una virola dorada de bronce que resalta contra el cuerpo negro brillante de la lámpara. En el tercer cuerpo (inferior) se fija la opalina traslúcida. Tanto el segundo tramo (medio) como el tercero (inferior) llevan como terminación una virola dorada de bronce. Entre la chapa inferior y la media es muy perceptible el mecanismo diseñado para accionar la separación entre las dos. Las virolas indican el fin de cada tramo y en donde están los encastres y la posibilidad del desarmado de cada sector de la lámpara.

Boztepe (2012. 59) señala que "una forma agradable es una forma basada en un orden geométrico" ya que Peter Behrens afirmaba en 1909 que la simplificación armónica que buscaba se sustentaba en "proporciones claras" y no en una "ornamentación rica"

El cambio de tecnología de iluminación a gas por eléctrica a fin del siglo XIX posibilitó que la tipología de los artefactos que utilizaban lámparas eléctricas pudiese funcionar en cualquier posición, también hacia abajo. Con la iluminación a gas o a velas, hubiese sido un sinsentido fabricar una lámpara colgante cuya fuente de luz estuviese orientada hacia abajo. No hay que olvidar que los artefactos de iluminación eléctricos ya habían sido diseñados y producidos por artistas o fábricas que adscribían al Art Nouveau. Pero para la producción masiva de artefactos se necesitaba una distribución de electricidad en áreas más importantes que las localizadas por generadores individuales. Esto se logró al filo del cambio del siglo y posibilitó la producción en serie de las lámparas y nuevos artefactos para esta tecnología.

No puede existir en una lámpara colgante de chapa el principio de tectonicidad o de relaciones de masas o llenos y vacíos. Sí podemos analizar el de opacidad y transparencia, como también el análisis de texturas pero de manera diferente de los que se podría analizar en un edificio.

No podemos pensar líneas conceptuales de análisis considerando la coherencia entre el edificio tomado como caso y el objeto analizado. Esta coherencia entre distintos campos se dio de manera general en el barroco, quizás el último movimiento que fue coherente entre sus distintas áreas. A modo de ejemplo, si podríamos analizar objetos y edificios realizados por los integrantes del movimiento moderno.

Resumiendo, entre el edificio y los productos realizados en la AEG no existe posibilidad de homogeneizar los criterios de creación y de análisis ya que pertenecen a universos diferentes.

En el caso de la fábrica de turbinas, persiste la presencia de la clasicidad pero el diseño de la lámpara eléctrica se apartó de las improntas clasicistas, del ornamento y el Art Nouveau. Cada parte está pensada como integrante de una estructura en función del sistema productivo utilizado y de las nuevas morfologías propuestas.

En cuanto a las terminaciones, los conceptos y pares con los que se opera en el análisis entre las construcciones de edificios y los objetos, están en función de conceptos diferentes. Las texturas y colores también son diferentes debido a los materiales que se usan en la construcción de cada uno.

En la concepción de las formas, se puede analizar como Peter Behrens posibilitó el pasaje de un lenguaje a otro debido a su percepción de las diferentes propuestas que podía realizar. Con la lámpara eléctrica comprendió que debía modificar sus premisas conceptuales y operar sobre la modificación que podía generar en un producto sin historia y con la posibilidad de un código nuevo.

Notas

1. Como “trabajo sin arte” Muthesius se refería a lo siguiente: Sin la importancia de la subjetividad en la concepción del diseño, tendiente a un grado mayor de objetividad que relacionaba con lo racional. De hecho oponía subjetividad con racionalidad.
2. Esto se puede observar en la perspectiva realizada para el proyecto por Behrens.
3. Desde 1875 comenzaron a construirse instalaciones eléctricas para lámparas de arco con generadores, para abastecer de fluido eléctrico a lugares determinados como la Gard du Nord en Francia, o las que se construyeron en Deptford para la London Electricity Supply Corporation en 1889. La central eléctrica de Edison en Nueva York entró en funcionamiento en 1882. La primera gran usina hidroeléctrica comenzó a construirse en las cataratas del Niágara en 1886. Una de las primeras fábricas importantes de lámparas de fibra de carbono se creó en 1886 con la asociación de Edison y Swan. Cuando caducó la patente de este tipo de lámpara se separaron. No hay que olvidar que con Edison fue que Ratenau obtuvo el acuerdo para la patente de las lámparas incandescentes que fabricaría con exclusividad en Alemania (Derry, Williams 1977).

Lista de Referencias Bibliográficas

- Benévolo, Leonardo (1978) *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Boztepe, Uygur (2012) *Aeg & Peter Behrens: Symbolism in The First Corporate Identity Design* en <http://library.iyte.edu.tr/tezler/master/mimarlik/T001049.pdf> Extraído el 12 de febrero de 2019
- Bruckmann P. (1995 [1932]) “La fundación de la Deutscher Werkbund 6 octubre 1907” en *Cuaderno de notas*. Extraído el 26 de enero de 2019 https://www.google.com/search?q=A+Cta+de+fundaci%C3%B3n+del+Werkbund&tbm=isch&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwisdWg_4vgAhXmHLkGHUXkDcsQsAR6BAgFEAE&biw=1419&bih=737#imgrc=7B4PNG3ZtF47rM:
- Bröhan T., Berg T. (1994) *Avantgarde Design*. Alemania. Editorial Taschen
- Buddensieg T. (1979) *Industriekultur. Peter Behrens and the AEG*. Berlin. Gebr. Mann Verlag.

- Bürdek, Bernhard (1994) *Diseño, Historia, Teoría y Práctica del Diseño Industrial*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili
- Burkhardt F., Fuchs H. (1985) *Producto Forma Historia*. Stuttgart. Heinrich Fink GmbH+Co.
- Derry T. K., Williams T. (1977) *Historia de la tecnología (II) desde 1750 hasta 1900*. España. Siglo XXI.
- Gay A., Samar L. (2007) *El diseño industrial en la historia*. Córdoba. Ediciones TEC
- García Roig, J. Manuel (1995) "La Deutscher Werkbund", en *Cuaderno de notas*. Extraído el 26 de enero de 2019 https://www.google.com/search?q=ACta+de+fundaci%C3%B3n+del+Werkbund&tbm=isch&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwisdWg_4vgAhXmHlkGHUXkDcsQsAR6BAGFEAE&biw=1419&bih=737#imgsrc=7B4PNG3ZtF47rM:
- Frampton, Kenneth (1983) *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Heskett J. (2007) *El diseño en la vida cotidiana*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili
- Pevsner, Nikolaus (1977) *Pioneros del Diseño Moderno de Wiliam Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Tafuri, Manfredo – Dal Co, Francesco (1982) *Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Tomo 1, Buenos Aires, Viscontea
- Torrent R, Marín J. M. (2007) *Historia del Diseño Industrial*. Madrid. Ediciones Cátedra.

Abstract: Changes from the nineteenth to the twentieth century witnessed a violent passage of languages in design, architecture and objects. In the Prussian empire, the activity of an institution together with its members developed what was capital for those new languages and new attitudes towards industrialized production: the Deutscher Werkbund. This has been developed with the support of companies such as the AEG and by professionals such as Herman Muthesius and Peter Behrens.

Keywords: Design - institution - languages - morphology - history - industrialization - art.

Resumo: A mudança do século XIX para o XX testemunhou uma passagem violenta de linguagens no design, na arquitetura e na produção de objetos. No império prussiano, desenvolveu-se a atividade de uma instituição que, juntamente com seus membros, era a capital para as novas linguagens e novas atitudes em relação à produção industrializada: o Deutscher Werkbund. Este foi desenvolvido com o apoio de empresas como a AEG e por profissionais como Herman Muthesius e Peter Behrens.

Palavras chave: Design - instituição - linguagens - morfologia - história - industrialização - arte.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Gerrit Rietveld y de Stijl: silla roja y azul, casa Schröder en Utrecht

Martín Isidoro *

Resumen: Estas obras fueron realizadas en el marco del neoplasticismo o De Stijl, el cual se desarrolla entre 1917 y 1931. Este movimiento hunde sus raíces estéticas en las críticas hechas al cubismo, considerado insuficientemente abstracto.

Pero, sus principios plásticos se forjan al contacto no sólo con las ideas neoplatónicas de Schoenmaekers sino también con los conceptos arquitectónicos de Wight y Belage. Y, aunque el nuevo camino estético haya sido abierto por la pintura, se tridimensionaliza -se hace realidad tangible de modo privilegiado- en el diseño de muebles y arquitectónico de Rietveld.

Palabras claves: De Stijl - Neoplasticismo - Gerrit Rietveld - silla roja y azul - casa Schröder

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 71 - 72]

^(*) Doctorando en Artes (UNLP). Docente de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Investigador especializado en arte latinoamericano colonial. Lic en Historia del Arte (UBA).

Introducción

Estas obras fueron realizadas en el marco del neoplasticismo o De Stijl, el cual se desarrolla entre 1917 y 1931. Este movimiento hunde sus raíces estéticas en las críticas hechas al cubismo, considerado insuficientemente abstracto. Pero, sus principios plásticos se forjan al contacto no solo con las ideas neoplatónicas de Schoenmaekers sino también con los conceptos arquitectónicos de Wight y Belage. Y, aunque el nuevo camino estético haya sido abierto por la pintura, se tridimensionaliza -se hace realidad tangible de modo privilegiado- en el diseño de muebles y arquitectónico de Rietveld.

ABSTRACT

Estas obras fueron realizadas en el marco del neoplasticismo o De Stijl, el cual se desarrolla entre 1917 y 1931. Su fecha y lugar de nacimiento oficial se ubica en el verano de 1917, en Laren, Holanda. (Jaffé, 1956, p. 45) Este movimiento hunde sus raíces estéticas en las críticas hechas al cubismo, considerado insuficientemente abstracto (Dempsey, 2002, p. 122).

Pero, los principios plásticos y filosóficos del neoplasticismo se forjan al contacto, por un lado, con las ideas del filósofo neoplatónico Mathieu Schoenmaekers, y, por otro lado, con los conceptos arquitectónicos de Frank Lloyd Wright y Petrus Belage (Stangos, 1989, p. 122). En *La nueva imagen del mundo* de Schoenmaekers (1915), se define las nociones del dominio cósmico de la ortogonalidad y la del simbolismo de los colores primarios -de mezcla sustractiva-. Dichas nociones son principios básico de la estética neoplástica. En relación a la primera dice que:

Los dos completos opuestos fundamentales, que conforman nuestro planeta y todo lo terrenal, son: la línea de fuerza horizontal, es decir, la órbita terrestre alrededor del sol; y, el movimiento del rayo, vertical y profundamente espacial, que surge desde el centro del sol. (p. 102)

Schoenmaekers concibe al sistema de contradicciones como una parte primordial de su filosofía. Plantea que los contrarios están siempre relacionados uno con otro, de tal manera que pueden ser reducidos a la relación activo-pasivo. Por ejemplo, masculinidad-femineidad son contrarios, no opuestos. Y, en su sistema, formula otras series de ecuaciones, estrictamente paralelas: por un lado, vertical=espacio=evolución concreta; y, por el otro, horizontal=tiempo=historia concreta. Además, agrega que la línea absoluta caracteriza al tiempo absoluto, mientras que el rayo absoluto lo hace con el espacio absoluto. Así, formula un sistema dialéctico místico, donde los contrarios son aspectos diferentes de la misma realidad, son reales únicamente en función a su contraparte. Es decir, la línea es tal en función a la existencia del rayo, y viceversa. (Jaffé, 1956, p. 58)

Sobre este sistema místico de contrarios -de algún modo, abstruso-, Mondrian construye su teoría de oposición plástica, una de las piedras angulares de su doctrina. Para él, el pensamiento lógico demostró claramente una antigua verdad: una cosa dada puede sólo ser expresada o conocida por su contrario. (Jaffé, 1956, p. 58) En este punto, habría que considerar la influencia del concepto hegeliano de negatividad; por este motivo entre otros, Van Doesburg describe al neoplasticismo como la manifestación plástica de las leyes elaboradas por Hegel (Jaffé, 1956, p. 54).

... en toda realidad hay opuestos -y [o] también que dada una realidad, hay la opuesta a ella-. Pero entonces ni tal realidad ni la opuesta son realidades 'completas', pues una realidad sólo puede 'completarse' mediante los opuestos que la constituyen. Por tanto, según Hegel, en toda realidad hay alguna negación sin la cual no sería real. (Ferrater Mora, 1994, p. 2520)

Lo visible, la realidad concreta natural, no puede ser conocida por lo natural palpable, sino que por su contrario. Esto implica que la imagen de la realidad visible, puede sólo apelar a la consciencia presente del tiempo por medio de una expresión real-abstracta. (Jaffé, 1956, p. 58) Van Doesburg (1929, p. 628) cita las series de semejanzas en oposición de Mondrian: por una parte, vertical=masculino=espacio=estático=armonía, etc.; y, por la otra parte, horizontal=femenino=tiempo=dinámico=melodía, etc. Y, luego, comenta que estos discretos medios de expresión, a pesar de su simpleza, tienen un contenido esencial,

cósmico y vivaz, que para el hombre moderno significan más que una escultura de Fidias o Praxíteles.

Además, Schoenmaekers no sólo establece una diferencia cualitativa -no funcional- entre las líneas verticales y horizontales sino también hace una calificación mística de su intersección como símbolo. Su meditación sobre la construcción mística de la cruz -esto es, la confluencia del rayo y de la línea-, hace que vea la realidad como hecho creado: el movimiento vertical -rayo- y horizontal -línea- es cósmico, fuerza creativa, que se manifiesta a sí mismo en cualquier lugar, incluso en el más mínimo detalle de la realidad. De Stijl -sobre todo Mondrian- entiende la oposición del movimiento vertical y horizontal como un principio de la construcción natural, enfatizando la diferencia cualitativa entre dichos movimientos. Por ejemplo, Mondrian considera al rayo -hecho interno y, por ello, invisible- como una línea vertical en la creación plástica. (Jaffé, 1956, pp. 58-59)

Con respecto a la segunda noción de Schoenmaekers, el simbolismo de los colores primarios, señala que:

El color [...] es un fenómeno de un elemento visual: rayo, línea o centro plástico [es decir, la intersección de los dos primeros]. Los tres colores principales son amarillo, azul y rojo: en realidad son los únicos colores, porque todos los demás pueden reducirse a esos tres. Estos tres colores son fenómenos del movimiento puntual desde el rayo, la línea y lo plástico. En esos tres colores, vemos que la imagen completa se separa y se recrea. (Schoenmaekers, 1915, p. 224)

En relación al color amarillo, explica que

... es el movimiento del rayo. El color amarillo prístino es un color radiante; entre los colores, el amarillo es el más 'luminoso', se expande espacialmente, se despliega, 'salta hacia adelante', quiere ser el centro del movimiento espacial. (Schoenmaekers, 1915, p. 224)

En cuanto al azul, dice que

... es el color opuesto al amarillo. Como 'luz', el azul es naturalmente el movimiento espacial, pero como 'color' es contrario al amarillo fuerte; si el color es azul suave, flexible, da la impresión de que el amarillo se oscurece, por detrás, alrededor del punto medio; como color es azul firmamento, línea, horizontalidad. (Schoenmaekers, 1915, pp. 224-225)

Con respecto al rojo, manifiesta que

... es el apareamiento de amarillo y azul. Una 'mezcla' de amarillo y azul da verde. Pero una unión viva e íntima de amarillo y azul da rojo. Rojo, no azul-rojo o amarillo-rojo sino rojo puro, es 'radiativo', el principio de la imagen completa, no se destaca como el amarillo, no cede como el azul, pero 'flota' en el espacio ante el ancho horizonte azul. (Schoenmaekers, 1915, p. 225)

Y, esta simbología del color tiene también una correlación con los elementos visuales.

... el amarillo 'brilla,' el azul 'retrocede y el rojo 'flota' [...] Ahora bien, esos tres verbos también pertenecen esencialmente a los tres elementos visuales: el espacio vertical brilla, la línea horizontal retrocede, y el centro plástico [movimiento de la línea y el rayo] es el punto flotante viviente, el punto de equilibrio vivo... (Schoenmaekers, 1915, p. 226)

Sin embargo, a este simbolismo de los colores primarios de Schoenmaekers, hay que confrontarlo con el sentido de oposición del color neoplástico de Mondrian y Van Dousburg. Mondrian comienza a distanciarse del cubismo hacia 1914 (Jaffé, 1956, p. 43), debido a que, para él, este movimiento no aceptaba las consecuencias lógicas de sus propios descubrimientos: el cubismo no desarrollaba la abstracción hasta su meta final, esto es, la expresión de la realidad pura. Mondrian creía que esta realidad sólo podía ser establecida a través de las plásticas puras, las cuales no están condicionadas por el sentimiento e ideas subjetivos. Había hecho un largo proceso de reflexión para descubrir que las formas particulares y el color natural evocaban estados subjetivos de sentimiento, que oscurecían la realidad pura. Pues, la apariencia natural de las formas cambia, mientras que la realidad permanece constante. Entonces, para crear una realidad pura plásticamente, consideraba que era necesario reducir no sólo las formas naturales a los elementos constantes de la forma sino también el color natural al color primario, con el fin de no crear otras formas y colores particulares con sus consecuentes limitaciones: esta purificación buscaba una mayor unidad. Este problema lo resolvió cuando tomó consciencia de que: por un lado, en las artes plásticas, la realidad puede ser expresada únicamente mediante el equilibrio del movimiento dinámico de la forma y el color; y, por otro lado, los medios puros proporcionan la manera más efectiva de lograrlo. Cuando el movimiento dinámico se establece a través de contrastes y oposiciones de los medios expresivos, las relaciones se convierten en la preocupación principal del artista, que está buscando crear el equilibrio. Así, el ángulo recto termina siendo la única relación constante y, que mediante las proporciones de su dimensión, se le puede dar movimiento a su expresión constante, es decir, hacerla vivir. Mientras que el color lo purifica, por una lado, volviendo el espacio blanco, negro o gris, y, por el otro, la forma, color primario, logrando la unidad. (Mondrian, 1942, pp. 10-11) Van Dousburg (1929, p. 626) plantea que una verdadera renovación del arte, de un nuevo plasticismo comienza cuando se cesa con el uso de los medios secundarios o auxiliares de expresión, esto es, la forma. Para la pintura, los medios de expresión primarios son los extremos opuestos del color, en estricta separación, en su más puro estado: rojo-gris, azul-negro, amarillo-blanco -siendo el primer elemento del par, positivo, y el segundo, negativo-. Además de este grupo de opuestos, los colores individuales forman las siguientes oposiciones: rojo-azul, azul-amarillo, amarillo-rojo. Por otra parte, la oposición de colores mezclados -naranja, violeta...- mitiga la fuerza energética, que caracteriza a todos los colores y, por ende, disminuye la tensión. Otros medios de expresión primarios en pintura son la oposición de espacio y localización -o bien, espacio y objeto-, como por ejemplo horizontal-vertical o tamaño-número. En esta conexión, la línea oblicua puede ser vista como la combinación de la horizontal y la vertical. Si se considera los colores positivos

(rojo, azul, amarillo) como más y los negativos -gris, negro, blanco- como menos, y se los igualamos -es decir, se distribuye la tensión-, el resultado es un eje neutralizado, esto es: equilibrio. Esto sería esencialmente el factor constructivo en la nueva imagen, que no sólo es aplicable a la pintura neoplástica sino también a las otras artes.

Como en la pintura, los medios de expresión primarios en la escultura, arquitectura, música y poesía pueden sólo ser descubiertos en las últimas consecuencias, a saber, en la batalla final contra la forma. Los siguientes grupos de oposiciones pueden ser establecidas para la nueva arquitectura: superficie-masa, espacio-tiempo, material-resistencia, abierto-cerrado, construcción-contraconstrucción, estático-dinámico... Para la escultura: volumen-vacío, espacio tiempo, espacio-tamaño, superficial-profundo... Van Dousburg (1929, p. 626)

Se puede observar, hasta aquí, que *De Stijl* descansa sobre postulados espirituales o místicos, que contrastan con su racionalidad formal postcubista. Por otra parte, a este nuevo estilo concebido como un lenguaje plástico objetivo, abstracto, puro, hay que agregarle los fines prácticos de mejorar la sociedad.

Con la purificación y simplificación de todos los atributos accidentales de las artes, el neoplasticismo aspira a la realización de un universalismo legal y espiritual. El objetivo es exteriorizar mediante la pura expresión plástica la igualmente armonía pura, que el hombre afirmó haber encontrado en las leyes del cosmos. Por lo tanto, intenta hacer sujeto de la contemplación algo cercano a la Idea platónica: la representación de relaciones exactas y equilibradas, que logran o se acercan tanto como es posible al principio de equilibrio universal. Esto hizo que *De Stijl* se sintiera obligado a aplicar las nuevas verdades encontradas a todas las demás formas de actividad humana. Precisamente, este es origen de su carácter utópico. Entonces, el arte abstracto neoplástico tenía no sólo que servir de paradigma sino también enseñar a la humanidad cómo realizar esta misma armonía, aboliendo toda lo fortuito. Así, el neoplasticismo convierte un resultado estético en un principio ético. (Jaffé, 1956, p. 5)

Por otra parte, la arquitectura neoplástica suma un antecedente decisivo a su concepción espacial: la idea de una construcción homogénea wrightiana (Stangos, 1989, p. 122) u obra de arte total -*Gesamtkunstwerk*-. Frank Lloyd Wright contemplaba dentro de este concepto el diseño del mobiliario.

... es totalmente imposible considerar que el edificio es una cosa y su mobiliario otra, incluso su sitio y su ambiente aún otra. En el espíritu en que estos edificios se conciben, son todo una cosa, que debe preverse y mantenerse en la naturaleza de su estructura. Ellos son simples detalles estructurales de su carácter y completitud. Los aparatos de calefacción, los accesorios de iluminación, las mismas sillas y mesas, los armarios y los instrumentos musicales, donde sea viable, son parte del edificio. Ningún aparato o accesorio es admitido estrictamente como tal, donde las circunstancias permitan el desarrollo completo del esquema de construcción. (Wright, 1910, s/n)

Por otra parte, era conciente que estaba fundando una nueva tradición de diseño integral, que no sólo hacía interactuar a cada objeto del edificio como parte del mismo sino también tenía en cuenta la idea de confort.

Entonces, hacer de una vivienda una obra de arte total: en sí misma expresiva y hermosa, y más íntimamente relacionada con la vida, que cualquier otra escultura o pintura independiente; dándose libre y adecuadamente a las necesidades individuales de los habitantes; una entidad armoniosa; ajustando el color, el patrón y la naturaleza de las utilidades; y, en sí mismo una expresión de ellas en carácter [...] Una vez logrado, esto se convertirá en una tradición, un gran paso hacia adelante con respecto al tiempo en que una vivienda se disponía como cuartos separados, meras habitaciones para contener un conjunto de muebles, sin comodidades. [...] Una entidad orgánica es esto, en contraste con esa adición: seguramente un ideal superior de unidad [...] Una cosa en lugar de muchas, una gran cosa en lugar de una colección de otras más pequeñas. (Wright, 1910, s/n)

De hecho, en arquitectura la disolución del movimiento se manifiesta: por un lado, con el alejamiento del concepto de la *Gesamtkunstwerk*; y, por el otro lado, en la aceptación de la introducción de objetos ajenos al diseño neoplástico, considerados como *ready-made*. (Stangos, 1989, p. 131)

¿Cómo vinculamos los pares categóricos morfológicos propuestos por esta investigación a los planteados por el neoplasticismo? Ambos se forjan entre el hecho empírico de las obras concretas observadas y la abstracción categorial sin querer caer en un formalismo; además, ambos plantean matices variables a partir de extremos. Sin embargo, entre ellos, básicamente, hay una diferencia óptica. Mientras que los primeros se originan como expresiones analíticas e historiográficas del diseño tridimensional, que buscan conceptualizar aspectos de la forma con carácter universal, los pares contrarios, no opuestos utilizados por *De Stijl* surgieron como resultado de la búsqueda de la constitución de un lenguaje artístico objetivo, moderno e, incluso, universal, que excluyera todo capricho individual. Una posible respuesta es pensar los pares categóricos de nuestra investigación a la luz de los resultados de la reflexión del sistema místico de contradicciones. Sin el contenido simbólico de los pares neoplásticos, toda lectura morfológica sería una lectura ingenua. Focalizándonos en las obras a analizar, comenzaremos con la silla roja y azul realizada en 1917 por Rietveld. Este mueble deriva tipológicamente de la silla-cama plegable victoriana, pero el vocabulario empleado está dado por la primera tridimensionalización de la estética neoplástica en las artes aplicadas. Es decir, emplea específicamente gran parte del esquema de colores canónicos: los primarios y el negro en la estructura lineal. Con esta silla se fundan las bases para una organización abierta del diseño espacial y, a la vez, libera al movimiento de la influencia estética de Wight, más allá de continuar con la idea de obra de arte total. (Stangos, 1989, p. 126)



Figura 1.

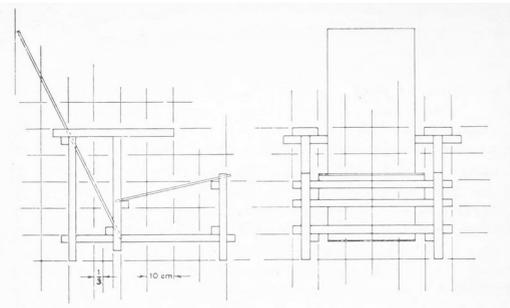


Figura 2.

Figura 1. Silla Roja y azul de Gerrit Rietveld, 1917. Fuente BROWN, T. (1958). **Figura 2.** Silla Roja y azul de Gerrit Rietveld, 1917 Fuente BROWN, T. (1958)

En relación a las categorías estructurales observables, en principio podemos hablar de una estructura definida por el empleo del color y la forma lineal neoplástica canónica. También, por la misma razón, hay que contemplar el polo unitario, ya que la hace parte del espacio neoplástico, concebido desde los mismos principios colorísticos y formales. Algunas de sus rasgos sobresalientes -ajustándonos a la propuesta de esta investigación- son los polos dinámico, móvil, elástico y articulado, no sólo posibilitados por la tipología empleada sino también teniendo en cuenta la proyección de las ideas espaciales plasmadas en esta silla y, sobre todo, en la silla Berlín -1923- a la propuesta arquitectónica de la casa Schröder. Con respecto a las categorías texturales, se da de modo explícito el polo transparente. Precisamente, Jaffé (1956, p. 164) explica que esta silla, por su transparencia, no obstruye visualmente el espacio y resuelve con esta característica el problema de la relación espacio-mobiliario, logrando de ese modo su integración total. Además, podríamos agregar que lo hace en la línea de la *Gesamtkunstwerk*, es decir, que estamos ante la presencia del polo homogéneo. Por otra parte, su diseño simple y puro nos da pie para considerar, en sentido amplio, el polo esquemático. Se podría incluso pensar este polo desde una máxima antidecorativa de *De Stijl*:

Sin decoración, nada que sea superfluo, nada que sea artístico en el sentido de acento en la belleza, agregado desde el exterior a posteriori. Sólo la sinceridad del objeto en sí mismo. Por encima de todo, verdad, función, construcción. En ningún lugar, un defecto debido a la reflexión individualista. (Van Doesburg, 1922, p. 36)

De hecho, este antidecorativismo purista llega a los extremos de la iconoclastia.

A la pregunta de qué lugar ocupará la escultura en el nuevo interior, este mueble [silla roja y azul], a través de su nueva forma, da una respuesta: Nuestras sillas, mesas, armarios y otros utensilios son las imágenes -abstractas y reales- de nuestro futuro interior. (Van Doesburg, 1919, p. 133)

En cuanto a esta casa, de 1924, situada en Utrecht -Países Bajos-, fue un proyecto de Rietveld en colaboración con la Sra. Trus Schröder-Schäder. Se caracteriza por: a) su asimetría; b) la articulación dinámica de sus partes y en su relación dentro-fuera; c) la explotación máxima de su interior a partir de la flexibilidad de sus paredes-tabique móviles, en el segundo nivel; d) zonas coloreadas que estructuran y modulan; e) los colores primarios y neutros antidecorativos cuya función es estructurar, acentuar, contrastar, articular, alejarse o flotar. Pero sobre todo, el espacio interior y el exterior en consecuencia -para el caso trabajado-, siguen la máxima de Van Doesburg que considera a la nueva arquitectura como una construcción de esqueleto abierto, que genera una espacialidad anticúbica y se dispersa centrifugamente desde el núcleo cúbico. Además, claro está, de ser una expresión acabada del concepto wrightiano de obra de arte total. (Stangos, 1989, pp. 129-130)

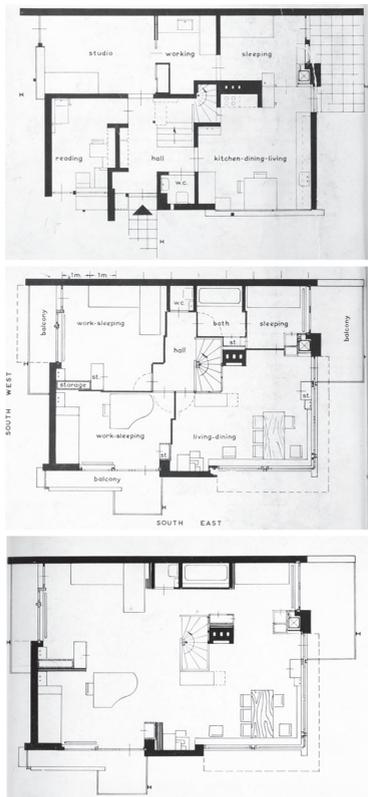


Figura 3.

Figura 3. Casa Schröder de Gerrit Rietveld, en Utrecht, 1924. Fuente: BROWN, T. (1958).

Figura 4. Casa Schröder de Gerrit Rietveld, planta inferior -cerrada y abierta-. Fuente: BROWN, T. (1958)

Figura 4.

En este punto, es necesario reflexionar sobre la importancia que Mondrian y Van Doesburg dan al espacio interior, durante la década del 20, en su proyecto utópico. Para ellos, este espacio jugará un rol decisivo, pues la creación de una nueva ciudad surgirá del nuevo hogar neoplástico, que no será un lugar de aislamiento o refugio sino parte de un todo urbano. Incluso Mondrian va más lejos en su pensamiento, afirmando que si las personas tuvieran diseñado sus interiores neoplásticamente, la pintura individual podría gradualmente desaparecer, ya que este estilo está más vivo cuando 'nos rodea'. (Jaffé, 1956, pp. 162-163) Desde nuestra perspectiva de análisis, las siguientes categorías texturales podrían tenerse en cuenta: homogéneo, diáfano, transparente-opaco en tensión, permeable-impermeable también en tensión. La homogeneidad se hace manifiesta entre el interior y el exterior que son uno, pues los voladizos parece surgir desde el interior y los solapamientos de los planos murarios exteriores no explicitan los límites precisos de la masa arquitectónica; también, las ventanas de esquina colaboran en tal efecto. Sin embargo, no sucede esto desde lo funcional.

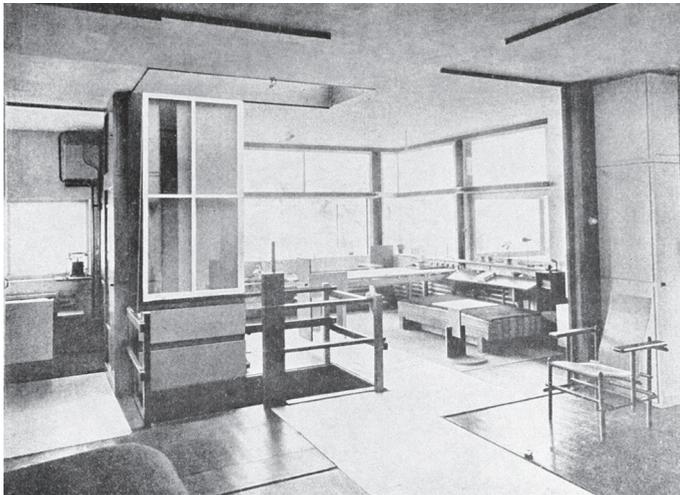


Figura 5. Casa Schröder, interior de la planta superior abierta. Fuente BROWN, T. (1958)

No existe evidencia de que Rietveld y la Sra. Schröder estudiaran los requerimientos funcionales -en este caso, las necesidades de una familia con tres hijos- y luego formularan el programa arquitectónico estrictamente a partir de los factores funcionales. Más bien, establecieron arbitrariamente una variedad de diferentes tipos de volúmenes -cerrados, en el piso inferior; abiertos, en el superior- que podían ajustarse y adaptarse a las necesidades de cualquier habitante. El arquitecto pretendía más un diseño para una forma de vida, que un diseño para una familia específica. (Brown, 1958, p. 51)

En cuanto a lo diáfano, este polo se desarrolla en la planta superior. Allí, paneles deslizables moldean el espacio tabicándolo o abriéndolo en función de las actividades que se realizarán.

En el momento en que diseñaron la casa, Rietveld y la Sra. Schröder estaban trabajando con la entonces revolucionaria idea de la planta abierta, aunque no operaron con un dogma consistente. Además, Rietveld deseaba deliberadamente este volumen en forma de cueva 'para aquellos animales que prefieren este tipo de madriguera'. (Brown, 1958, p. 47)

El par polar transparente-opaco lo encontramos en tensión en la estructura edilicia en sí, debido a que, aunque los aventanamientos abren marcadamente en algunos sectores el interior, todavía la presencia del muro es dominante -por este mismo motivo hallamos que el par permeable/impermeable también está en tensión-. Sin embargo, el polo transparente se cumple en la distribución de los muebles integrados.

Los muebles y los gabinetes empotrados influyen en el espacio, cortándolo sutilmente en segmentos más pequeños sin perjudicar su apertura. (Brown, 1958, p. 48)

En relación a la lectura tanto de la forma como del color desde los pares categóricos, es necesario sumar o, hacer directamente el análisis perceptivo desde las consecuencias simbólicas del sistema de contrarios sobre el que se funda este estilo. No podemos, por ejemplo, en el color o en la forma, avanzar sobre el polo límite simplemente desde lo morfológico, sin atender a la simbología neoplástica, que percibe al amarillo como un color que 'irradia' superando sus límites o al rojo que 'flota' poniendo en crisis su ubicuidad perceptiva; así como el espacio vertical brilla o la línea horizontal retrocede, a pesar de que estas líneas pueden ser negras. Incluso, pensar en el par estático-dinámico para una estética utópica fundada en el principio ortogonal únicamente traería como resultado la segura elección del primer elemento de dicho par. Sin embargo, el movimiento en el neoplasticismo es místico y no puede escaparnos a la percepción -que no hace falta recordar que es cultural y aprendida- que el movimiento vertical -rayo- y horizontal -línea- son cósmicos, y fuerza creativa en su intersección. A modo de ejemplo de lo planteado, partes del piso de la planta superior es rojo y también azul, es decir que no hay que dejar de pensar que al caminar sobre éste el espacio desde la percepción neoplástica 'flota' y 'se hunde', respectivamente.

A modo de conclusión, se pudo advertir que es totalmente viable un análisis morfológico, a través del empleo de pares categóricos, sin el riesgo de caer en formalismos. Por ello, hace tiempo que dentro del ámbito de la historia del arte se está reconsiderando críticamente el método formalista no sólo para corregir una visión estrecha y estereotipada del mismo sino también para repensar algunos aspectos teóricos y metodológicos viables en la investigación actual.¹ Sin embargo, se hace necesario en una propuesta utópica de vanguardia contemplar también su discurso al mismo nivel que lo observable empíricamente a partir del encuadre categorial. En el caso de De Stijl, la ideología y la producción plástica están íntimamente implicadas: Van Doesburg lo asume como expresiones equivalentes.

(Jaffé, 1956, p. 54) De hecho, Mondrian afirmaba que

Mientras que la expresión espontánea, de la intuición, que logra una obra de arte -en otras palabras, su contenido espiritual- puede únicamente interpretarse por el arte de la palabra, aún queda la palabra sin el arte, un razonamiento, una explicación lógica, mediante la cual se puede demostrar la razonabilidad de una obra de arte. Por lo tanto, es posible que el artista de hoy hable de su propio arte. (Jaffé, 1956, p. 54)

Notas

1. Ver: Frank, M. y Adler, D.. (2016) *German Art History and Scientific Thought: Beyond Formalism*. New York: Routledge.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Brown, T. (1958) *The work of G. Rietveld, architect*. Utrecht: A. W. Bruna & Zoon.
- Dempsey, A. (2002) *Estilos, escuelas y movimientos*. Buenos Aires: La Isla.
- Ferrater Mora, J. (1994) *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- Jaffé, H. (1956) *De Stijl 1917-1931. The Dutch Contribution to Modern Art*. Amsterdam: Meulenhoff. Recuperado de http://www.dbnl.org/tekst/jaff001stij01_01/colofon.htm
- Mondrian, P. (1942) Toward the true vision of reality. En: Mondrian, P. (1951) *Plastic art and pure plastic art, 1937, and other essays, 1941-1943*. New York: Wittenborn and company.
- Schoenmaekers, M. (1915) *Het nieuwe wereldbeeld*. Bussum: Van Dishoeck.
- Stangos, N. (1989) *Concepto de arte moderno*. Madrid: Alianza Forma.
- Van Doesburg, T. (1919) XXII. *Aanteekeningen bij één leunstoel Van Rietveld*. En: *De Stijl*, Vol. 2, N° 11, septiembre.
- (1922) Der Wille zum Stil. En: *De Stijl*, Vol. 5, N° 33, marzo.
- (1929) Der Kampf um den neuen Stil. En: *Neue Schweizer Rundschau*. Recuperado de <https://www.e-periodica.ch/digbib/view?pid=alp-004:1929:0::1101>
- Wright, F. (1910) *Studies and Executed Buildings*. Berlín: Wasmuth.

Abstract: These works were made within the framework of neoplasticism or De Stijl, that took place between 1917 and 1931. This movement has its aesthetic roots in the criticisms made to Cubism, considered insufficiently abstract. But, its plastic principles are forged in contact not only with the Neoplatonic ideas of Schoenmaekers but also with the architectural concepts of Wight and Belage. Although, the new aesthetic path has been opened by painting, it is three-dimensionalized - it becomes a tangible reality in a privileged way - in the furniture and architectural design of Rietveld.

Keywords: De Stijl - Neoplasticism - Gerrit Rietveld - red and blue chair - Schröder house.

Resumo: Estas obras foram feitas no âmbito do neoplasticismo ou De Stijl, entre 1917 e 1931. Este movimento tem suas raízes estéticas nas críticas feitas ao cubismo, considerado insuficientemente abstrato. Mas, seus princípios plásticos são forjados em contato com as ideias neoplatônicas de Schoenmaekers, e também com os conceitos arquitetônicos de Wight e Belage. Embora o novo caminho estético tenha sido aberto pela pintura, ele é feito tridimensional - torna-se uma realidade tangível de maneira privilegiada - no mobiliário e no projeto arquitetônico de Rietveld.

Palavras chave: De Stijl - Neoplasticism - Gerrit Rietveld - cadeira vermelha e azul - casa Schröder

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

El casablanquismo, una respuesta a la crisis del funcionalismo

Damián Sanmiguel *

Resumen: Funcionalismo y arquitectura moderna (AM) suelen estar muy emparentadas en los relatos, análisis y crítica del diseño arquitectónico del siglo XX, casi como dos caras de la misma moneda.

Sin embargo la doctrina funcionalista podemos rastrearla desde tiempos remotos

Palabras clave: Diseño - habitar - tradición - modernidad - identidad - familia.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 82]

⁽¹⁾ Doctor en Arquitectura, UBA, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. (2015) Título de Tesis: "Diseño y Modelización de Programas para la Vivienda de Interés Social, Complejidades y Consecuencias en su aplicación – el caso Matanza Riachuelo". Arquitecto, UBA, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. (1994)

Introducción

Funcionalismo y arquitectura moderna (AM) suelen estar muy emparentadas en los relatos, análisis y crítica del diseño arquitectónico del siglo XX, casi como dos caras de la misma moneda.

Sin embargo la doctrina funcionalista podemos rastrearla desde tiempos remotos. En el siglo I dc, Vitruvio la definía como uno de sus tres pilares para garantizar la "buena" arquitectura, reforzado por los tratadistas de los siglos XIV, XV y XVI, utilitas, firmitas y venustas tuvieron una vigencia de casi 1700 años.

Pero a mediados del siglo XVIII la triada vitruviana comienza a funcionar de manera descompensada. Las ideas y propuestas de Soane, Ledoux, Boullée y Durand irán más allá de lo prescripto por la triada y de manera exacerbada, en sus definiciones y principios, harán valer una de las partes en relación a las otras dos. (Benévolo, 1977) (Kaufmann, 1974)

De los cuatro arquitectos revolucionarios nos vamos a detener en Durand, puesto que es con él donde la doctrina funcionalista toma un impulso sorprendente.

Para Durand la utilidad es la principal finalidad del diseño arquitectónico. El concepto de utilidad abarcaba tanto la esfera pública como la privada y además debía ser portadora de dos valores intrínsecos, la felicidad y el cobijo, cuestiones que se manifestaban en la espacialidad interior. (Benévolo, 1977)

Ya en el siglo XIX, pero ahora en Inglaterra, volverá a detectarse esta vocación por resaltar la necesidad de hacer edificios que fundamentalmente satisfagan el uso para las cuales fueron creados. Será A.W.N. Pugin quien apoyado en una búsqueda de ideales teológicos sostendrá que la única manera de garantizar belleza en las iglesias es construirlas eficaces para las prácticas anglo católicas.

En los umbrales del siglo XX ya están instaladas las bases para una búsqueda aún más teórica de la dimensión utilitaria del diseño arquitectónico, que además de prestarle atención a los edificios representativos de los poderes hegemónicos de la iglesia y del poder político, palacios y edificios públicos, también incorporará la arquitectura y el equipamiento doméstico. J. L. Petit, a mediados del siglo XIX incluirá en sus propuestas una definición de la arquitectura doméstica “menor” basada en criterios prácticos y exigencias funcionales, restándole protagonismos a elementos ornamentales.

La doctrina funcionalista comenzará a tomar fuerza con las analogías de organismos vivos, máquinas y funciones biológicas.

De alguna manera ya estaban predisuestos los elementos fundamentales para que Louis Sullivan (1896, 498), expresara su famosa fórmula funcionalista: “la forma sigue siempre a la función”.

Y de aquí en más un aluvión de teorías, preceptos, críticas, sentencias mesiánicas, fundamentalismos progresistas, relativismos regionales, controversias polarizadas, plagaron el campo discursivo disciplinar a lo largo de todo el siglo XX y por supuesto la historiografía bien se valió de eso, propagando y difundiendo toda clase de preceptos.

Los centros económicos y culturales de Europa y EE.UU. se convirtieron en fuentes inagotables de información. Lo cierto es que la AM encontró en el funcionalismo uno de sus fundamentos más pragmáticos, el otro fundamento fue el racionalismo, hasta creer en 1922 que con la arquitectura “podría evitarse la revolución” (Le Corbusier, 1977).

Desde aquí...

En nuestras latitudes la visita de Le Corbusier a Buenos Aires, en el 29, sacudió el campo disciplinar y sacó del inconformismo eclecticista a muchos arquitectos ávidos de nuevos horizontes.

Las adhesiones a la “nueva arquitectura” y sus dispositivos de diseño fueron dispares, hubo quienes adoptaron su poética como un recurso más (Iglesia, 1978), dentro de la paleta de estilos posibles y quienes vieron en los principios funcionalistas y racionalistas nuevas y renovadas estrategias de diseño para aspirar a una nueva y saludable forma de vida para el hombre “moderno”.

Pero la visita de Zevi, a la Argentina en el 51, sacudirá los principios tranquilizadores del “orden” que la AM se esforzaba por instalar y comienzan a difundirse los cuestionamientos.

La figura de Wright se instala como contrapunto, la fría racionalidad vs. la amigable organicidad, relatos plagados de analogías y reduccionismos intelectualizados sirvieron para sacudir el monopolio funcionalista más ortodoxo.

En otras latitudes, mediados del 50, la cultura y arte POP en Inglaterra y fines del 50 en EE. UU. llevarán adelante una crítica irónica a la sociedad y su modo de expresión artística a través de imágenes populares extraídas de los medios masivos de comunicación.

El Team X conformado por Aldo Van Eyck, Alison y Peter Smithson y Shadrac Woods reconocerán a la ciudad y su entorno particular como casos singulares.

La disolución del CIAM en el 59 puso fin a la vigencia de la Carta de Atenas (1933) siendo reemplazada por la Carta del Hábitat (1953) donde se reconoce el barrio como unidad de identidad, por encima de la vivienda. (Benévolo, 1977)

Los Archigram, a mediados del 60, de la mano de Peter Cook y su *Plug-in-city*, Ron Herron con *The Walking City* y Johana Meyer, con *The Instant City* incorporan a la retórica arquitectónica la alta tecnología, el futurismo y el consumo.

En otro sentido, en 1963, se desarrolla el VII Congreso Internacional de Arquitectos en Cuba, donde entre sus conclusiones fundamentales aparece el reconocimiento del caos urbano, la necesidad de industrializar la construcción, instalar el control democrático de todos los medios de producción y plantear la vivienda como parte de la planificación urbana. A su vez, la Crítica Estructuralista a mediados del 60 con autores como Norberg Schulz, Venturi, Aldo Rossi, Lynch, Collins, Rykwert, Bachelard, Eco y otros, aportaran sus cuestionamientos a una arquitectura que parecía estar demasiado ensimismada. En el 68 se desarrolla el simposio de Metodología del Diseño donde se destaca la figura de Christopher Alexander promoviendo un urbanismo participativo.

Es en este contexto global donde germina el “casablanquismo” (CB) como respuesta local, como una toma de posición, como alternativa.

Para adentrarnos en un análisis crítico de la arquitectura y el diseño en general, generado a partir de esta poética debemos tratar de visualizar no solamente sus expresiones formales singulares sino además sus propuestas concretas a una particular manera de entender el habitar.

Es en estas propuestas donde parece encontrarse los primeros argumentos superadores del binomio forma-función, la hipótesis preliminar es que justamente con el casablanquismo se enriquece la remanida y reduccionista noción de función como generadora de “espacialidad”.

La producción del casablanquismo alcanza tanto a viviendas unifamiliares como individuales, iglesias, capillas y hoteles, obras construidas entre 1955 y 1970 aproximadamente. Pero para este trabajo vamos a detenernos solamente en las viviendas unifamiliares debido a que se puede tener acceso a una cantidad de casos que satisfaga la expectativa de información en línea con la hipótesis planteada.

La forma arquitectónica

La forma arquitectónica, ¿debe sus características al menos a dos tipos básicos de estructura abstracta o principios de acción? Y estos principios o lógicas ¿son interdependientes? ¿Qué tipo de relación existe entre la configuración “envolvente”, exterior o volumetría y la organización de su espacialidad o espacialidades “envueltas” o interiores?

Conocidos son y ampliamente estudiados también, la materialidad, el lenguaje y la poética de la AM en la Argentina. Este trabajo no pretende sumar en esa dirección pero sí usar la AM como contrapunto en el análisis del CB y sus propuestas de arquitectura doméstica. Hablar de arquitectura doméstica es adentrarse dentro de las prácticas domésticas, prácticas instauradas dentro de un sector específico de la sociedad argentina post '50.

Las demandas de un espacio para estar y comer, para dormir o descansar, para cocinar o bañarse, para entrar o salir parecen ser inamovibles, sin embargo su materialidad, volumetría y definición espacial adquirirán notables transformaciones en comparación con el “status quo” que la AM traía como dispositivos de proyectación.

Lo primero que aparece en los relatos y testimonios de arquitectos y clientes que formaron parte del CB es una particular y determinada definición de “familia”.

La casa debía ajustarse a “esa clase de familia” y no a una idea abstracta de familia, a su vez esa clase de familia poseía un gusto determinado, aspiraciones estéticas específicas, ideales y ocupaciones determinados.

Así podemos detectar en la casa Urtizberea, en San Isidro, de 1958, de los arquitectos Caveri y Ellis, las primeras líneas exteriores que caracterizaran a muchas de estas casas, techumbre plana, remarcada horizontalmente por un faldón recto de hormigón visto, muros blancos recortados rítmicamente por los vacíos de las aberturas, chimeneas y ventilaciones encuadradas en esbeltos prismas blancos de albañilería.

En esta misma línea, la casa Cuello, (Fig.1) también en San Isidro, de 1963, de los arquitectos Álvarez, Serra, Rusiñol y D' Alessandro incorpora detalles de columnas y vigas en madera, enmarcando la composición de la fachada, y aberturas apaisadas que llegan al dintel.



Figura 1. Fuente: CEDODAL

La casa Demaría del grupo Onda, en 1958, propone la solución abovedada para la cubierta, llevando hacia el exterior el hormigón visto como cierre de la bóveda, retrasando el muro adyacente y generando una buña en el apoyo de la bóveda.

En Tucumán, la casa Piñero, de 1971 del propio arquitecto, alterna entre las dos soluciones volumétricas, la bóveda se acopla a una galería rematada por un faldón recto de hormigón visto, y el resto de los ambientes son tratados como volumetrías prismáticas.

La presencia exterior de la bóveda toma notoriedad en la casa Lapacó, de 1960, del arquitecto Bidinost. Aquí una sucesión de tres bóvedas de cañón constituyen una galería hacia el jardín rematadas por prismas rectos. Y si bien los arcos señalan un ritmo curvilíneo la composición general tiene una marcada horizontalidad.

La bóveda se manifiesta aún con más presencia en la casa Ricciardi, de 1962, del arquitecto Ruiz Martínez. Aquí la planta alta rompe con la horizontalidad volumétrica, ofreciéndole al conjunto una porción desmesurada de muro que remata con la misma solución de techumbre. Todos los muros adyacentes al largo de la bóveda de la planta baja están retrasados y son los que poseen aberturas.

Por último vale destacar dentro de las principales tendencias volumétricas la casa Ellis, en Altos del Talar, Pacheco, de 1958, del propio arquitecto. Aquí la volumetría se desmarca de todo lo visto, cada espacialidad es tratada con independencia volumétrica a través de un techo a dos aguas y remarcando perimetralmente por faldones de hormigón visto que toman la pendiente y los tramos rectos. La volumetría de la planta alta queda mejor resuelta que en el caso anterior evitando una desproporcionada superficie muraria.

Otro ejemplo de techo en pendiente y azotea plana lo constituye la casa Goldstein, en Pinar, de 1968, del arquitecto Bidinost. Aquí la casa se presenta con dos caras, una hacia el mar, ofreciendo una volumetría compacta y delimitada por la techumbre inclinada, contenida por un faldón recto, que a su vez es marcada rítmicamente por muros que dividen en cinco paños fijos verticales el aventamiento. Y otra cara de marcada horizontalidad que balconea hacia el acceso.

Resumiendo, podemos decir que las volumetrías exteriores de los ejemplos mencionados, aparecen como expresiones resultantes de una energía interior, con improntas del ADN racionalista pero reelaboradas. Bóvedas, prismas, pirámides o faldones rectos de hormigón visto se convertirán en el repertorio más recurrente. Pero debe destacarse que estas volumetrías muchas veces aparecen ensambladas en una misma casa, la "forma" resultante ha dejado de ser una expresión de "pureza geométrica" y se ha convertido en una yuxtaposición elaborada.

Habiendo analizado estos exteriores y comprendido sus volumetrías generales, ¿podemos establecer alguna correspondencia con sus espacios interiores y aún más, con el equipamiento de ellos mismos?

Revisando los interiores de estas casas efectivamente encontramos un tratamiento recurrente. Materiales, detalles constructivos, texturas, colores y equipamiento se articulan en cada una de ellas de manera singular pero con una misma impronta.

La sala de estar de la casa Ricciardi es dominada por la bóveda de cañón, con ladrillos a la vista, el muro de apoyo es recortado por una abertura hasta el propio dintel sobrepasando notoriamente la altura estándar de los vanos. Los muros interiores adyacentes van recortándose y abriéndose permitiendo armar el hogar, nichos y aberturas anticipan

ambientes contiguos. Muebles, detalles en madera y texturas rugosas terminan generando un ambiente de calidez envolvente.

En el interior de la casa Goldstein hay una apuesta de trabajar con la luz cenital que ilumina el estar-comedor de tal forma que le otorga una dinámica espacial apoyada en los contrastes de luz y sombra entre los medios niveles del interior. A su vez esos medios niveles tienen expansiones que se convierten en terrazas o patios que se acomodan a los médanos existentes.

Una imagen de la caja de escalera de la casa Ruppel (Fig. 2) del arquitecto Ruiz Martínez refuerza la utilización de recursos análogos. La caja de escalera se presenta totalmente transparente, el muro que sostiene la viga principal del techo es perforado dejando entrar la luz desde arriba y en su parte inferior es rehundido permitiendo un hueco para el hogar.



Figura 2.

Fuente: Revista Nuestra
Arquitectura N° 432

En el estar comedor de la casa Piñero encontramos otra variante del espacio abovedado, aquí la viga horizontal que toma el empuje de la bóveda se transforma en un elemento horizontal que sectoriza el ambiente y demarca la circulación adyacente a las ventanas.

Podemos ver que el diseño de los interiores es resultante de espacialidades perforadas o delimitadas virtualmente, cajas de escaleras huecas, cocinas comedor que se integran al estar, galerías que tamizan la relación interior-externo, paredes interiores que no llegan al techo abovedado, sectores para sentarse del estar sobre mampostería, chimeneas caladas en los muros, mesas empotradas que arman un lugar de comedor diario, combinación de mobiliario fijo y móvil para delimitar espacios.

Pisos, paredes y techos con texturas rugosas, alfombras, cuadros, macetas interiores, pérgolas, galerías con media sombra. Todos recursos materiales que dan como resultado un

espacio interior extremadamente virtuoso, que se descubre de apoco, que ofrece zonas más opacas, translucidas o rincones luminosos. Es justamente en el tratamiento de la luz y la manera en la que ella se tamiza como se demuestra esta particular manera de entender nuestro clima. Nada de paños vidriados al filo y continuos y su efecto invernadero.

La forma objetual

Como dijimos, el diseño del espacio interior es acompañado, configurado definitivamente por una cantidad de objetos que se disponen de tal manera que completan los aspectos generales de la poética CS.

Efectivamente la elección de los materiales, las formas dispuestas, los colores, las texturas y su manufactura, estarán reforzando los presupuestos ideológicos y disciplinares.

El testimonio del arquitecto Juan María D'Alessandro (2003) es esclarecedor,

“el lenguaje de las Casa Blancas tiene una enorme coherencia entre forma y contenido: los espacios acompañan, se enriquecen con su uso y son definidos por terminaciones como bolseados,... volumetrías que hablan de interioridades” (p.170)

Al respecto de los objetos del equipamiento agrega:

“Una mesa era dos pilares de mampostería con una tapa de madera maciza, los asientos eran ensanchamientos de paredes en torno a de chimeneas y lugares de reunión. Las camas tenían cabeceras de mampostería con largueros de madera.” (p.171)

Era muy clara la adhesión a la economía de recursos, a lo austero, a la mano de obra artesanal y a los programas singulares. La vocación por el detalle era una declaración de principios:

“Cuando me dispongo a diseñar una mesa, razono: estructura de sostén y tapa. Así eran. Para entenderlas había que darlas vuelta. Y aparecían elementos espurios. Conscientemente busco que todo se vea. Las cabezas de las patas y los largueros pasan a ser parte de la tapa y esta queda entre ellos... mejoro la relación asiento mesa, haciéndola 45/72 cm.” (p.172)

Del testimonio de D'Alessandro puede inferirse la manera en que el diseño objetual busca insertarse en una poética que le determina una materialidad específica.

La casa Cuello es un buen ejemplo de esta relación intrínseca entre diseño objetual, espacio interior y volumetría exterior.



Figura 3. Fuente: CEDODAL



Figura 4. Fuente: CEDODAL

Ese cuidado y detallismo en el diseño de los ensambles de la mesa del comedor diario (Fig.4) puede verificarse también en los ensambles y encuentros de las vigas y columnas de madera que arman la pérgola de la expansión.

La textura de paja de las sillas (Fig.3) se emparenta con la textura que le imprimen las cañas utilizadas en la cobertura de la pérgola (Fig. 5). Filtrando la luz del semicubierto, superficies rugosamente artesanales en el interior y en el exterior, cerramientos de vidrio rehundidos y protegidos que tamizan la luz.

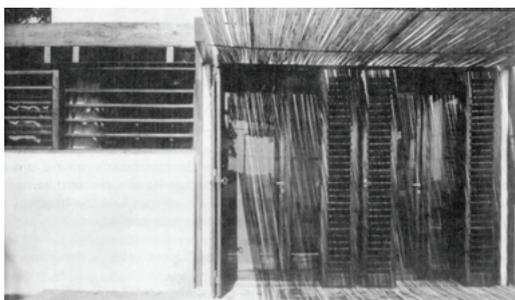


Figura 5. Fuente: CEDODAL



Figura 6. Fuente: CEDODAL

El diseño de los espacios, tanto exteriores (Fig. 6) como interiores se caracterizan por ser sociópatas, por tener una disposición que permite la reunión, la estancia, el tener ganas de quedarse. Claramente las conformaciones, tanto espaciales como objetuales posibilitan o restringen determinadas conductas (Doberti, 1999) y estos grados de libertad son los que caracterizan las prácticas sociales y nos ofrecen una propuesta de habitar.

El ámbito comedor estará determinado por una particular disposición de la mesa y las sillas, la relación métrica entre ellos es resultante de una búsqueda experimental y no de una idea abstracta de relaciones proporcionales o de tendencias mercantilistas. La materialidad de los objetos está en concordancia con los materiales que constituyen la espacialidad, texturas y colores son convergentes a la idea de calidez y simpleza.

Es recurrente encontrar en los testimonios de quienes encargan estas casas o de quienes las diseñan una marcada preferencia por el detalle artesanal, una clara demostración de recurrir al diseño “no standard”, no mecanizado.

Reflexiones

Relevando la poética del CS podemos detectar como estas caracterizaciones del diseño arquitectónico y objetual que hemos detallado han tenido una aplicación recurrente, la exposición de las 14 casas así lo demuestra.

En línea con nuestra hipótesis preliminar podemos agregar que la crisis del funcionalismo permitió la búsqueda de nuevos dispositivos de diseño, pero no significó un abandono de las teorías funcionalistas, más bien le dio una nueva connotación.

Lejos de la típica analogía con un revival colonial teñido de cierta carga peyorativa o de una búsqueda de “argentinidad” en el vasto horizonte de nuestra mixtura cultural podemos ver que el CS se concentró en una genuina búsqueda de alternativas proyectuales con una fuerte carga ideológica.

Arquitectos y clientes estaban más emparentados de lo que uno podría suponer, un “habitus” determinado los alineaba en una constelación de fenómenos económicos, culturales, ideológicos y políticos (Bourdieu, 1997) que dieron sentido a las demandas y a las propuestas.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Álvarez, R. – Rusiñol, J. – Serra, F. - D’Alessandro, J. (1965). “Vivienda en Placido Marin 764, Boulogne” En *Revista Nuestra Arquitectura* N° 428, septiembre de 1965, Buenos Aires, pp. 35-38
- Benévolo, L. (1977) *Historia de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili
- Bourdieu, P. (1997). *Razones Prácticas*. Barcelona, España, Ed. Anagrama.
- Caveri, C. – Ellis, E. (1986) “Casa Urtizberea, Juan Clark 157, San Isidro” En *Revista Summa* N° 231, noviembre de 1986, Buenos Aires, pp. 34-35
- D’Alessandro, J. M. (2003). “Una mirada visceral”. En Gutiérrez, R. (Ed.), *Casas Blancas, una propuesta alternativa*. (pp. 170-174). Buenos Aires, Argentina, Ed. CEDODAL.

- Doberti, R. (1999) "De la descripción de costumbres a una teoría del habitar". En Giordano, L. - D'Angeli, L. (Ed.), *El habitar, una orientación para la investigación proyectual*. (pp. 23-54). Buenos Aires, Argentina, Ed. Laboratorio de Morfología FADU-UBA.
- Grupo Onda: Asencio, M.I - Garat, J. - Gigli, L.- Iglesia, Rafael (1963). "Vivienda con bóvedas catalanas en San Fernando, Máximo Perez y Maestro Alvarez. Casa De María". En *Revista Nuestra Arquitectura* N° 403, junio de 1963, Buenos Aires, pp., 16-20
- Iglesia, Rafael. E. J.et al (1978). "La reacción antirracionalista de las casas blancas". En Iglesia, Rafael E. J. (Coord.) (1978), *Buckminster Fuller ; Archigram & Co. ; La reacción antirracionalista de las casas blancas*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Espacio, pp. 53-78.
- Iglesia, R. E. J (1979) "Vida familiar y espacio interior" En *Revista Nuestra Arquitectura* N° 509, diciembre de 1979, Buenos Aires, pp. 16-17
- Kaufmann, E- (1974) *La Arquitectura de la Ilustración. De Ledoux a Le Corbusier: orígenes y desarrollo de la arquitectura moderna*, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili.
- Le Corbusier (1977) *Hacia una arquitectura*, Buenos Aires, Editorial Poseidón.
- Rickert, S. - Bozzano, J. (2014) Eduardo Ellis. *Espacio arquitectónico y escala humana*. Buenos Aires, Ediciones del autor.
- Ruiz Martínez, F.(1966) "Casa en Borges 1189, Olivos" En *Revista Nuestra Arquitectura* N° 432, julio de 1966, Buenos Aires, pp. 36-41.
- Ruiz Martínez, F. (1969) "Casa Laprida 212, San Isidro" En *Revista Nuestra Arquitectura* N° 457, marzo de 1969, Buenos Aires, pp. 18-21.
- Sullivan, L. (1896) "The tall office building artistically considered" en *Lippincott's Magazine* volume 339, marzo de 1896, Filadelfia, Estados Unidos de Norteamérica, pp. 403-409. Disponible en: <https://archive.org/details/tallofficebuildi00sull/page/n9>

Abstract: Functionalism and modern architecture (MA) are closely related to stories, analysis and criticism of twentieth century architectural design, almost like two sides of the same coin. However, the functionalist doctrine can be also traced from remote times.

Keywords: Design - live - tradition - modernity - identity - family.

Resumo: Funcionalismo e arquitetura moderna (AM) são geralmente intimamente relacionados nas contas, análise e crítica do projeto arquitetônico do século XX, quase como dois lados da mesma moeda. No entanto, a doutrina funcionalista pode ser traçada desde tempos remotos.

Palavras chave: Design - vida - tradição - modernidade - identidade - família.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Entre la forma de habitar y las formas para habitar. Vivienda campesina y arquitectura vernácula: nociones morfológicas

Genoveva Malo *

Resumen: Este texto propone el análisis de los referentes y condiciones que configuran la vivienda popular campesina en las provincias ecuatorianas de Azuay y Cañar, como expresión y *forma* de la arquitectura vernácula, a partir de problematizar el sistema del habitar rural. Se describen y analizan configuraciones espaciales en el marco de un esquema conceptual que toma al contexto como nodo articulador de sentido y análisis, a partir de reflexiones de Jorge Pokropek (2020), quien plantea la relación entre prácticas sociales y las configuraciones espaciales portadoras de sentido e identidad para definir lógicas de coherencia como mecanismo de interpretación y producción de diseño interior, así como la noción de forma propuesta por Dora Giordano (2018) como producto cultural, y Joseph María Montaner quien plantea comprender a la forma como una estructura, más allá de la configuración geométrica. Las reflexiones y análisis sobre el tema que se expone se sustentan en datos obtenidos en una investigación realizada entre la Universidad de Cuenca y la Universidad del Azuay en 2016 que toma datos y dibujos a mano (plumillas y fichas de observación) de la arquitectura vernácula entre 1977 y 1978 en las provincias de Azuay y Cañar.

Palabras clave: Forma del habitar – noción de forma - morfología de la vivienda – vivienda campesina – arquitectura vernácula

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 100-101]

Afiliación institucional: Universidad del Azuay, Cuenca-Ecuador.

(*) Doctoranda en Diseño por la Universidad de Palermo. Diseñadora por la Facultad de diseño de la Universidad del Azuay (1996), Master en Diseño por la misma Universidad (2009) Diplomada en Gerencia Estratégica de Mercado por la Universidad Técnica Particular de Loja (2007)

Introducción

La vivienda campesina, como una de las expresiones de la arquitectura vernácula, es el reflejo de modos de vida y prácticas que devienen en configuraciones espaciales con sorprendentes ejemplos de eficacia constructiva, integración al entorno, máxima simplicidad,

humildad, sencillez expresiva y funcional como reflejo de una clara conexión con el entorno y respuesta a las necesidades planteadas en un contexto determinado. El estudio de estas formas (morfología), así como las formas de vida (formas de habitar), constituye, sin duda, una oportunidad para el análisis y transferencia de conceptos morfológicos para el interiorismo y arquitectura contemporánea.

El concepto de arquitectura vernácula no es estático, sino que ha evolucionado a través del tiempo, desde concepciones asociadas a condiciones de pobreza y poca valoración, con referencias a construcciones originarias del lugar, que estaban presentes en las narrativas de los viajeros y colonizadores (Zorrilla, 2015) hasta importantes reconocimientos en el campo de la cultura y la arquitectura hacia los años sesentas en las voces de algunos expertos como Rappoport (1969) quien reivindica el valor cultural de este tipo de arquitectura, alejándola del concepto de subdesarrollo y nostalgia.

Rappoport (1969) hace un primer acercamiento a la noción contemporánea de arquitectura vernácula en términos de “aquella en la que no existen pretensiones teóricas o estéticas; que trabaja con el lugar de emplazamiento y con el microclima; respeta las demás personas y sus casas y, en consecuencia, al ambiente total, natural o fabricado por el hombre y trabaja de un idioma con variaciones dentro de un orden dado” (pág. 12). Precisamente en el marco de esta definición nos interesa ahondar en la concepción de una morfología de la vivienda que entabla relaciones con el entorno (espacio exterior) y con los modos habitar (espacio interior) bajo una noción de habitabilidad.

Si bien no existe una definición consensuada para la arquitectura vernácula, la que interesa para esta reflexión es aquella propuesta por el Consejo Internacional de Monumentos y Sitios – ICOMOS (1999) y que en un sentido general habla de “un proceso continuo, que incluye cambios necesarios y una continua adaptación como respuesta a los requerimientos sociales y ambientales”. Es decir, una forma de arquitectura fuertemente marcada por un entorno.

Se propone así, una reflexión y análisis de la *forma* de este tipo o tipos de vivienda y su configuración espacial como objeto y como espacio, a la luz de teorías morfológicas y de noción de forma expuestas por Jorge Pokropek (2020), Dora Giordano (2018) y Joseph María Montaner (2002).

Las interpretaciones se abordan desde un enfoque hermenéutico que no cierra la reflexión sino, por el contrario, abre caminos hacia otros procesos de construcción de significados que no es unívoca. Se comprende, para este análisis, a la vivienda campesina vernácula, como forma en cuanto establece relaciones espaciales externas, con su entorno, e internas con una configuración espacial (interiorismo) vinculadas a la cultura y modos de habitar. La elección, para este análisis morfológico, de autores populares anónimos de la provincia del Azuay y Cañar en Ecuador que han construido por generaciones viviendas populares campesinas, responde al interés por conocer y re conocer la relación de las configuraciones espaciales con las condicionantes y/o referentes del contexto y la prácticas de vida campesina; así como los modos en que éstas determinan modos/formas de habitar y las formas/espacios para habitar. Estas reflexiones podrían aportar al conocimiento sobre la morfología de la vivienda y su relación con el contexto en las diversas prácticas sociales.

Una hipótesis provisoria plantearía, para esta reflexión, que la morfología de la vivienda

popular campesina, como expresión de la arquitectura vernácula muestra signos de una fuerte coherencia con el entorno y las prácticas sociales.

Entre los aspectos morfológicos que destaca este análisis están: la configuración espacial, los emplazamientos, la distribución, el lenguaje formal y los detalles constructivos como elementos de alta significación. Interesa profundizar en la relación habitabilidad/morfología en relación a la cultura, en especial, la cultura popular.

Marco Teórico

Pokropek (2020) plantea que “nuestras prácticas sociales exigen para su eficaz desempeño la configuración de espacialidades o ambientaciones estéticamente intencionadas que tiendan a planificar la experiencia humana al expresar lógicas de coherencia entre las diversas formas objetuales necesarias para dichas prácticas y los entornos en donde deben ubicarse” (pág. 19), aseveración que podría generalizarse a la mayoría de casos en la experiencia contemporánea de uso de espacios/objetos habitables, y que resulta interesante revisar cómo se configura un tipo de vivienda particular: la vivienda popular campesina que muestra fuertes signos de coherencia con el entorno y las prácticas sociales.

Para orientar en lo que el autor llama las “lógicas de coherencia”, propone algunos caminos de reflexión y producción de formas:

Las categorías estructurales (formas arquitectónicas y estructuras abstractas para establecer lógicas de configuración y lógicas de organización),

Las categorías texturales (expresión de la materialidad para establecer relaciones forma-conducta, forma-emoción) y

Las cadenas armónicas como la expresión de polaridades puestas en juego, así como en los tipos configurativos espaciales básicos y las respuestas conducto-emocionales que éstos promueven (Pokropek, 2020).

Giordano (2018) define a la morfología como el estudio de las formas caracterizado por el enfoque o punto de vista con el que se aborda este campo disciplinar, enfatizando en su concepción como “modo de pensar”, esto explicaría los cambios en la noción de forma a través de la historia y el pensamiento y nos permitiría analizar las diversas producciones en contextos diferentes. Para la autora, la problemática de la morfología se explicaría desde un sistema de relaciones intrínsecas en donde se ponen en juego las relaciones entre geometría, significación, estructura formal y concreción material, en el marco de “lógicas relacionales”. Enfatiza también en la comprensión de la forma como producto cultural, ámbito de valoración de su existencia. A estas lógicas relacionales, nos interesa mirarlas y/o contrastarlas con las lógicas de coherencia propuestas por Pokropek (2020).

Aquella idea de forma asociada a la apariencia de las cosas y a la disposición física fue superada, según Giordano (2018), a inicios del siglo XX, momento en que toma protagonismo el Diseño en el marco de teorías estructuralistas, aportes de la lingüística y de la semiótica. Por otra parte, señala que:

En la morfología, las entidades geométricas no pueden ser consideradas neutras; son interpretadas desde los elementos que constituyen sus posibles estructuras. Las formas portan sentido en una cultura y así también el Diseño, operador de formas, no es un ejercicio neutro de resolución de problemas funcionales sino una práctica comprometida con el contexto social...la morfología podría plantearse como el estudio de los modos en que las distintas culturas comprenden la forma (Giordano, pág. 119)

En sintonía con estas afirmaciones, Montaner (2002) sostiene que la palabra forma es ambigua, en el sentido que depende del lugar de enunciación y por la cantidad de significados que se le atribuyen. Según el autor la forma nada tiene que ver con la silueta, apariencia exterior, contorno ni estilo. La noción que propone tiene que ver con “estructura esencial e interna, como construcción de espacio y materia” (pág. 8). La clave estaría en comprender a la noción de estructura como articulador de los diversos significados de forma, en donde forma y contenido podrían coincidir. Esta noción ya estaba presente en los postulados aristotélicos de estructura como esencia y en las categorías: substancia, cantidad, cualidad, relación, acción, pasión, cuándo, dónde, situación y hábito. Esta idea de forma/esencia fue retomada a comienzos del siglo XX con las vanguardias abstractas para posteriormente consolidarse con las teorías lingüísticas y el pensamiento estructuralista (Montaner, 2002).

Si se consigue demostrar que la infinita diversidad de formas son agrupables en un repertorio limitado de lógicas o mundos formales; que en cada uno de dichos mundos es posible detectar las raíces y las leyes que los rigen; que existen implicaciones entre las formas y las éticas; que anudadas en torno a dichos repertorios de formas existen teorías científicas, filosóficas, estéticas y política que los legitiman y que definen distintas condiciones de tiempo y del sujeto; que cada posición recurre a ciertas técnicas materiales y concepciones de la estructura constructiva, y que cada mundo formal se comporta de cierta manera en relación al lugar y al contexto (Montaner, 2002, pág. 12)

Importa así, descubrir las lógicas y mundos *formales* que responden al habitar campesino en las formas de la arquitectura vernácula, estrechamente vinculada al contexto. Para indagar sobre la noción de habitar, y articular el análisis con las prácticas sociales que lo definen, es indispensable referirnos a ésta como condición inherente al ser humano. Se dice que el ser humano es el único ser viviente que carece de hábitat natural o que ha renunciado a él, por lo que tiene que construirlo; esta construcción social de las espacialidades llamada vivienda, puede entenderse como una forma de habitar que evidencia los modos en que cada cultura entabla su relación con el entorno. Los modos como lo hace o las formas que produce son de interés para esta reflexión que se centra en cuestiones de morfología.

Todo ser humano, de manera individual o colectiva, deja una huella permanente de su actuar en construcciones sociales y materiales, entre éstas, la vivienda representa una de las formas visibles del habitar. Cada cultura a lo largo de la historia ha edificado sus viviendas,

principalmente como una respuesta encaminada a la satisfacción de necesidades básicas y través de ellas ha puesto de manifiesto una particular manera o forma de vivir (Malo, 2012). Nos referiremos a “forma”, no como entidad abstracta en una concepción desde la geometría, como disposición física, sino en sus posibilidades de interpretación a partir de comprenderla como una estructura y en este sentido, Giordano (2018) propone comprender esta estructura de la forma, a través de la integración de factores formales, funcionales y tecnológicos, incluido el contexto.

Giordano (2018) propone comprender a la morfología en base a la comprensión de la misma como un fenómeno cultural producido y generado por culturas concretas, ámbito de referencia y existencia, señala también que la significación es un rasgo intencionado en las lógicas del Diseño y que la noción de interpretación es factor clave en la comprensión e interpretación de la forma, así:

...la noción de interpretación es clave en la comprensión de las formas. La interpretación se opera a través de una estructura relacional entre significantes y significados”. El significante es el lenguaje expresivo que caracteriza una forma o grupo de formas, el significado se plantea en términos de relaciones subyacentes en el modo de concebir y concretar una forma. Se podría decir que los significados guían la operatoria del Diseño, cuya operación se concreta en el campo de los significantes (Giordano, 2018, pág. 117).

Hablar de la vivienda popular campesina, supone comprender la cultura popular, al sujeto que habita, las prácticas sociales y analizar las estructuras que conforman esta compleja construcción social vinculada estrechamente a valores y significados que consolidan la identidad. Es en la vivienda y desde la vivienda, como el entorno más próximo del ser humano, en donde se hace posible que se definan aspectos esenciales de la vida en sociedad, como son: valores y principios, roles y costumbres, visiones y creencias, entre otros.

La reflexión y análisis sobre la morfología de la vivienda campesina intenta esclarecer algunas de las realidades que configuran la espacialidad como noción de forma habitable en el marco de prácticas sociales que son referentes en la conformación de un espacio y que, como significados y valores “dan forma” al habitar en un sentido metafórico y real.

Nos interesa analizar y comprender la morfología de la vivienda campesina inmersa en la problemática del habitar rural - habitar campesino, como un entramado de relaciones que se establecen entre la estructura familiar, el entorno, la producción, la tierra, las tradiciones, las creencias y la comunidad.

Todo ser humano, de manera individual o colectiva, deja una huella permanente de su actuar en construcciones sociales y materiales, entre éstas, la vivienda representa la forma más visible del habitar. Cada cultura a lo largo de la historia ha edificado sus viviendas, principalmente como una respuesta encaminada a la satisfacción de necesidades básicas y través de ellas ha puesto de manifiesto una particular manera de vivir.

Análisis de las formas de habitar y formas para habitar en las viviendas campesinas

Para abordar la comprensión de la problemática de la forma, se propone el siguiente esquema a manera de estructura relacional, no como estructura fija sino como planteo de relaciones posibles que sugieren conjeturas parciales en el campo disciplinar (Giordano, 2018). El siguiente esquema da cuenta de una construcción de sentido a través de problematizar relaciones que no estarían solamente en el sujeto – objeto sino en relación al contexto y posicionamiento.

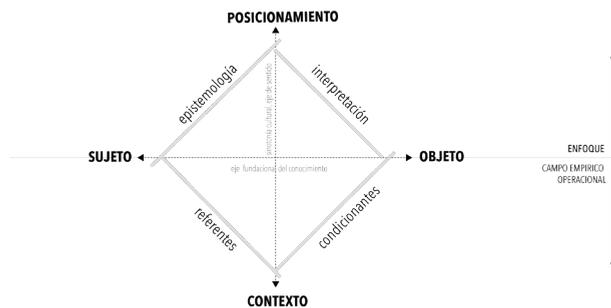


Imagen 1.

El gráfico refiere a un esquema relacional que ubica en la parte superior al enfoque y en la parte inferior hace referencia al campo empírico.

El posicionamiento señala, en el gráfico, el marco referencial teórico, es decir el lugar desde donde hablamos y las teorías que se enuncian, en este estudio nos interesa poner en relación los criterios morfológicos de lógicas de coherencia de Jorge Pokropek con un enfoque interpretativo de la morfología a partir de reflexiones de Montaner (2002) y Giordano (2018). El sujeto: en este caso particular de análisis, vinculado a formas del habitar, nos referimos al sujeto que habita el campo del Azuay y Cañar (el campesino, en nuestro análisis).

El objeto: es el objeto de análisis, el objeto de estudio en esta reflexión y refiere, en este caso a la vivienda como objeto, como forma, como espacio.

El contexto: hace referencia a las condiciones culturales, ambientales y sociales en donde se inserta el objeto de estudio. Para este caso de análisis serán las condiciones de paisaje como entorno inmediato, la cultura y las prácticas de vida nociones del habitar campesino.

Relación objeto – contexto como configurador de las categorías estructurales y texturales

Se propone, en este análisis, indagar sobre las articulaciones entre las lógicas relacionales de la forma (Imagen 1) con las categorías estructurales de la forma: formas arquitectónicas y

estructuras abstractas; lógicas de configuración y lógicas de organización (Pokropek, 2020). En el siguiente gráfico, entendemos a la vivienda campesina como nuestro objeto de estudio. En contexto ubicamos al conjunto de prácticas sociales ejercidas y reconocidas por un determinado grupo social, para nuestro caso de estudio referido a la vivienda campesina, comprendemos que existen prácticas sociales validadas comunitariamente y que reflejan una forma de habitar referida al contexto en cuestión. “La vida en el campo en nuestra región, ha estado siempre muy marcada por contexto, vivir en el campo supone aceptar las reglas que esta condición impone: la faena diaria, el estrecho vínculo con la tierra, la austeridad y simpleza, la dependencia familiar y comunitaria” (Malo, 2012, pág. 183)

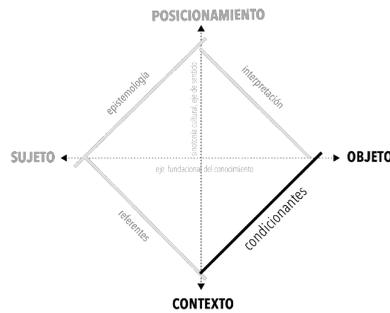


Imagen 2.

Entre objeto y contexto (ver Imagen 2) proponemos ubicar los condicionantes del habitar: son los usos, los usuarios y las actividades que, con sus características, condicionan un modelo de prácticas reconocidas por un grupo humano que habita en el campo y ha definido a lo largo de la historia una manera de vivir. Este conjunto de prácticas refleja un momento primario de construcción del habitar rural que construye su vivienda en base a usos, usuarios y actividades.

Características de uso de la vivienda campesina: Los usos de la vivienda campesina se comprenden, inicialmente, desde la satisfacción de necesidades básicas: la protección, el cobijo, el alimento; y, como condición ineludible, el trabajo en el campo, pues a partir de esta actividad es que se construye la vivienda y su significado. Las prácticas sociales estrechamente vinculadas a este uso tienen que ver con lo cotidiano, con los actos individuales y grupales que se desarrollan en espacios interiores y exteriores de la vivienda: espacios para guardar, preparar e ingerir alimentos, un espacio para descansar y un espacio para socializar. A partir de estas consideraciones, la vivienda se estructura en zona de servicio, zona de descanso y zona social.

Características de los usuarios de la vivienda campesina: En la modesta vivienda del campo los usuarios son la familia y muy comúnmente también los animales. En el campo,

viven y trabajan padres e hijos, con tareas asignadas que dependen de la edad y el sexo; son las labores diarias, tarea de todos, las que permiten el sustento de la familia. El concepto primario de comunidad se construye en su célula inicial, la familia campesina.

Actividades al interior de la vivienda campesina: tienen que ver principalmente con la satisfacción de necesidades básicas: principalmente la preparación y consumo de alimentos, el descanso, la protección, la estrecha socialización familiar, el almacenaje de la producción agrícola, herramientas para el trabajo y el cuidado de animales. La vivienda se estructura en base a estas actividades principales y, de alguna manera, se muestra fragmentada en tres áreas principales: servicio (cocina), descanso (dormitorio) y social (soportal), estos espacios están divididos por paredes dentro de un mismo bloque y en otras ocasiones se conforman volúmenes independientes.

A partir estas formas de vida suponemos que se genera una estructura inicial, una matriz primaria de la forma, unas categorías estructurales, que al decir de Pokropek (2020) “nos referimos a una matriz inmaterial que organiza las formas, conceptualizable también como ley rectora que establece la coherencia armónica o ligazón entre las partes de un sistema” (pág. 21). Geometría que a manera de lógica de organización reúne y separa líneas, puntos y áreas con una clara intención configurativa.

Una inicial conformación de estas formas, de acuerdo a Pokropek (2020) podría leerse en siete categorías de pares y en el principio de orden que rige una estructura: si es fuerte y evidente o difusa o débil. Es decir, en una primera clasificación serían las estructuras definidas y ordenadas frente a las indefinidas o aleatorias como se observa en el gráfico a continuación.

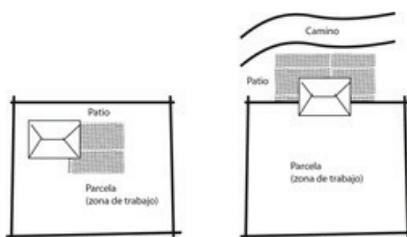


Imagen 3.

Una matriz inicial de la forma de la vivienda campesina, muestra en el gráfico, la manera en que ésta establece relaciones con el entorno inmediato (las parcelas de trabajo) en donde se emplaza la vivienda.

En un segundo momento de análisis de Pokropek (2020) habla del grado en que las estructuras se manifiestan: limitadas o ilimitadas, unitarias o múltiples, estáticas o dinámicas, quietas o móviles, rígidas o elásticas, sólidas o articuladas, focalizadas o difusas.

Podríamos definir observar que, entre las 7 categorías estructurales mencionadas anteriormente, en la vivienda campesina prevalecen las siguientes categorías si las analizamos por

unidades: Limitadas, unitarias, múltiples, estáticas, quietas, rígidas, sólidas, articuladas y focalizadas. En cambio si las analizamos en relación de pares, prevalecen las relaciones: **unitario/múltiple, sólido/articulado** no en oposición sino en relación. Así establecemos la presencia de algunas lógicas relacionales y lógicas de coherencia, como observamos a continuación:

Matriz inicial de forma en
TIPOLOGIAS DE VIVIENDA RURAL CAMPESINA

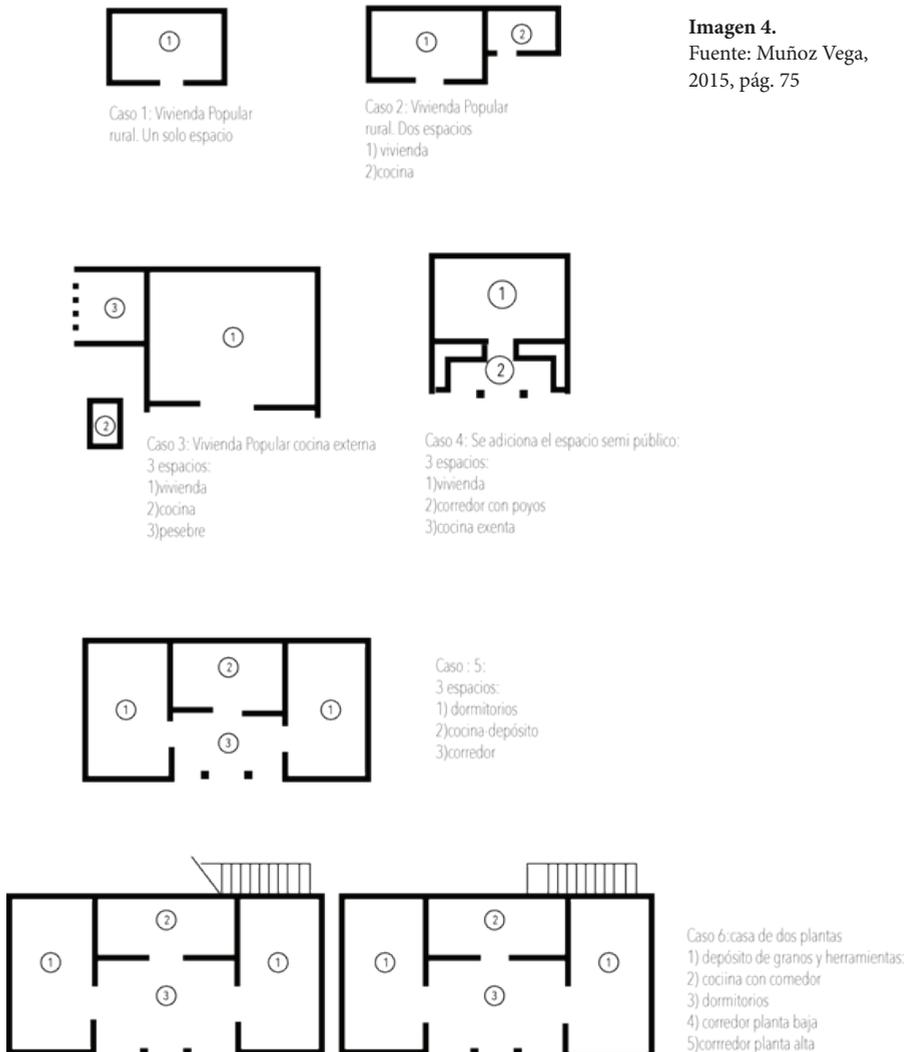


Imagen 4.
Fuente: Muñoz Vega,
2015, pág. 75

Por otro lado, de acuerdo a lo expuesto por Pokropek (2020) es importante recordar que la forma arquitectónica posee al menos dos tipos de estructura abstracta: la envolvente o volumetría y la espacialidad o interior que deberían prefigurarse por separado por constituir fenómenos perceptuales distintos. En nuestro caso de estudio podemos identificar características de la espacialidad similares a la envolvente, casi como una consecuencia; sin embargo, las relaciones que se establecen y que tienen que ver con los modos de vida, son diferentes, las relaciones público - privado son muy definidas corresponden casi únicamente a la relación envolvente - espacialidad. Hacia afuera lo público, hacia adentro lo privado en el más estricto sentido.

En la envolvente o volumetría de la vivienda campesina identificamos las relaciones sólido/vacío principalmente en lo que se llama “el soportal”, espacio característico de la vivienda rural en la sierra, un lugar semiabierto y por lo tanto semiprivado, en donde se realizan diversas actividades como descansar y mirar, recibir visitas, realizar artesanías, guardar herramientas, juego de niños y en ocasiones hasta comer.



Imagen 5.
Viviendas Azuay-Chordeleg.
Fuente: Muñoz Vega, 2015.

La vida en comunidad es actividad importante, que influye en la forma de la vivienda campesina y justifica la presencia del patio junto a la vivienda. El campesino tiene arraigado en sus costumbres y su manera de vivir, un profundo sentido de solidaridad y pertenencia comunitaria, vive y opera como miembro de una comunidad. Los festejos, las celebraciones, los momentos de alegría, así como los de dolor, son compartidos con los vecinos y los miembros de la comunidad, que constituyen una gran familia, el patio y el soportal son los lugares para compartir con la comunidad.

Vivir y trabajar en el campo implica seguir las normas de la naturaleza: los ciclos, tiempos, leyes y reglas que solo quien habita en el campo las conoce; es a partir de esta reflexión que situamos otro de los niveles de la teoría del habitar, una manera habitar que se justifica por el contexto más cercano, el contexto natural y sus condiciones.

Las categorías texturales, según Popropek (2020) pueden ser explícitas o implícitas, según la materialidad o inmaterialidad que las caracteriza, de modo que:

Para su percepción sensible requieren de una materialidad visible que expresa ciertas características formales. Esta expresión de la materialidad sensiblemente percible recibe el nombre de textura o mostración superficial. Ras dice que se puede definir la textura como la modalidad según la cual se pone de manifiesto la superficie o volumen de un objeto (pág. 22)

En la vivienda campesina, las formas texturales adquieren una característica que revela un alto grado de conexión con el entorno (ver imagen (Tamayo & otros, *Arquitectura Vernácula en Azuay y Cañar*, 2017)), de modo que casi se mimetizan pues las texturas (superficies de los volúmenes), de los materiales extraídos de la propia tierra se expresan en sus rasgos formales de color y textura, como es el caso del adobe, fabricado con material del entorno, la madera de bosques cercanos, el ladrillo, la paja, la piedra, entre otros materiales que son la base fundamental para la fabricación de este.



Imagen 6.
Viviendas Azuay-Chordeleg.
Fuente: Muñoz Vega, 2015.

En la investigación realizada (*Arquitectura Vernácula en Azuay y Cañar*) se puede comprobar que la gran mayoría de los materiales utilizados son provenientes del entorno y en consecuencia otorgan texturas en relación casi de mimesis con el entorno.

En este sentido la relación de la categoría textural de superficie del objeto/vivienda en relación al espacio circundante es de completa correspondencia con los materiales del contexto.

Variables		Azuay	Cañar	Total
		N= 594	N=409	N=1003
Emplazamiento	aislada	246	197	443
	continua	165	99	264
	pareada	179	113	292
Entorno	agrícola	283	208	491
	edificado	308	201	509
Número de pisos	1	232	138	370
	2	338	250	588
	3	21	21	42
	más de 3	3	0	3
Cimentación	pedra	577	388	965
	otro	2	18	20
Sobre cimiento	SI	437	322	759
Columnas	madera	526	383	909
	otro	29	15	44
Vigas	madera	567	393	960
	otro	9	8	17
Muros	adobe	367	96	463
	bahareque	163	239	402
	tapial	10	4	14
	madera	11	7	18
	otro	27	63	90
Cubierta	teja	550	304	854
	zinc	16	55	71
	otro	22	49	71
Pisos	pedra	16	28	44
	tierra	341	267	608
	madera	94	46	140
	ladrillo	106	19	125
Puertas	madera-....	586	405	991
Ventanas	madera....	520	358	878
Balcones/balaustrada	230	197	427

Imagen 7. Fuente: (Tamayo & otros, 2017)

Entre categorías formales/texturales y estructurales es posible también analizar configuraciones arquitectónicas en relaciones que se ponen en juego: homogéneo-heterogéneo, denso diáfano, transparente-opaco, esquemático-farragoso, cédico-ambiental, luminoso-oscuro, brillante-mate, permeable-impermeable (Pokropek, 2020).

Según Pokropek (2020) las categorías texturales estructurales permiten establecer patrones en las relaciones forma-conducta, forma-emoción. Para la vivienda, motivo de nuestro análisis, es evidente que las estructuras cédicas – ambientales generan el recogimiento y estructura de hogar propuesta desde las prácticas de vida descritas en párrafos anteriores. Los patrones de conducta y usos de espacios en la relación público privado se reafirman con las categorías estructurales más utilizadas.



Imagen 8.
Estructura cédica - ambiental

Se encuentra también la categoría heterogéneo homogéneo, donde prevalece lo homogéneo y la categoría denso-diáfano con equilibrio, como se observa en la imagen.

Relaciones contexto – sujeto como configurador de las cadenas armónicas

En este cruce se ahonda en la relación que podría tener el sujeto/habitante campesino en relación al contexto de prácticas y cómo esta dinámica podría configurar las cadenas armónicas. En el análisis que planteamos, consideramos al contexto como el espacio primario en el que se inserta la cultura campesina en sus orígenes y explica la configuración de un habitar fuertemente ligado y condicionado al contexto.

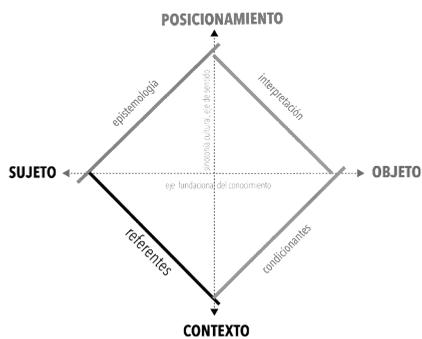


Imagen 9.

Para comprender el caso de la vivienda campesina, esta relación puede abordarse desde reflexiones antropológicas, sociológicas o histórico-culturales que dan cuenta de la existencia de las normas construidas entre la necesidad y la realidad; y que, han sido validadas en el tiempo, pero sobre todo nos interesa reflexionar sobre las relaciones que se plantean entre los niveles; podríamos entender que en la relación sujeto-contexto estarían los referentes. Como referentes del contexto primario de la vivienda campesina, situamos a:

- **El sitio:** podemos entenderlo a partir de la relación con la tierra, y la parcela como elemento de pertenencia y supervivencia. El trabajo principal del campesino está en la agricultura, la ganadería y cualquier práctica derivada de estas actividades, como venta, intercambio de productos y elaboración de artesanías. Por lo tanto, la vivienda campesina responde a esta estrecha relación de dependencia y su implantación junto o dentro de la parcela de trabajo es una respuesta a esta relación.
- **El contexto:** La proximidad a la tierra, a la vegetación, a los cultivos, a los animales marca una manera de vivir en el campo que se caracteriza por responder de un modo simple, austero y eficiente a las necesidades de la de una vida cercana a la naturaleza, la manera como se estructura la vivienda es un reflejo este tipo de vida y ha sido ajena, en general, a los nuevos sistemas de comodidad y desarrollo de la vida de las nuevas sociedades urbanas. Habitar en el campo implica hacerlo suyo, permanecer, respetar y vivir bajo sus normas.
- **El clima:** en la sierra austral del país el clima es templado y frío, con fuertes y variadas precipitaciones, condiciones que han influido fuertemente en el tipo de construcción que busca principalmente protección y abrigo. El acondicionamiento ambiental al interior de las viviendas, se resuelve medianamente en lo que respecta a climatización, por las bondades de los materiales utilizados como el adobe, que tiene propiedades térmicas; sin embargo, la iluminación y ventilación es deficiente puesto que los ingresos de aire y luz son limitados a áreas muy reducidas de ventanas.

Usos, usuarios y actividades en la vivienda campesina se justifican como prácticas sociales por la existencia de un sistema de relaciones que el hombre ha entablado en con el entorno natural y que responden además a las condiciones ya señaladas de sitio, contexto y clima. Las cadenas armónicas definidas como conjunto de polaridades puestas en juego, tienden a fortalecer la coherencia interna debido a que la presencia en simultáneo permite el mutuo refuerzo de las características y por lo tanto asegura el nivel de autorreferencialidad, como premisa del mensaje estético (Pokropek, 2020).

Si analizamos los condicionantes que pueden emerger de relación sujeto - contexto: sitio, paisaje y clima, podemos encontrar relaciones importantes entre éstos y las configuraciones o lecturas de las formas (forma-vivienda). En este sentido son fuertes estímulos para las configuraciones arquitectónicas.

El proceso de construcción de la vivienda no solo constituye una de las actividades de la vida del hombre campesino, que entabla una fuerte relación con el entorno y con la comunidad. Los procesos participativos en la construcción, el uso de los materiales de la tierra, dan cuenta de estos vínculos.

Relación objeto –sujeto, mediado por el contexto como configurador de las categorías estructurales y texturales

Como un producto de la relación entre sujeto y objeto, mediada por la cultura, se entiende el complejo entramado del habitar y, de igual manera que en el habla, los signos se construyen entre significados y significantes. Son las viviendas campesinas “formas” para habitar, son significantes sistematizados en tipologías constructivas y morfológicas que se validan en el uso como signos de identidad que han representado en nuestra región una forma de asumir la vida en el campo.

Por otro lado, los tipos configurativos básicos que se conceptualizan desde un enfoque fenomenológico, según Pokropek (2020) son 4:

- Los recintos o habitaciones: tendientes a estimular en el usuario conductas de permanencia o quietud, generalmente los espacios configurados son estáticos, que pueden tener conectores entre sitios de llegada y permanencia.
- El ‘sostén’ de figuras plásticas: que promueve el desplazamiento y movimientos exploratorios y se opone al anterior.
- El tipo configurativo espacial básico: que consiste en la ‘partición de lo continuo’ caracterizado por la negación de la vocación recintual y el estímulo para la fluidez de movimiento.
- La fusión de lo continuo: similar al anterior, pero se agrega la sensación de vacíos intersticiales, son propuestas más radicales como las de Zaha Hadid o Rem Koolhaas.

Resulta interesante analizar estos tipos configurativos básicos en el marco de las viviendas campesinas, construidas principalmente con volúmenes y cómo éstos estimulan respuestas conducto emocionales, asociadas a las prácticas sociales y formas de vida. Diremos entonces que, estos signos construidos, se evidencian en construcciones materiales y sociales que responden un esquema de relaciones, de la que surgen las configuraciones espaciales.

Entre usos y sitio: emergen configuraciones espaciales como formas de emplazamiento y como formas de vivienda

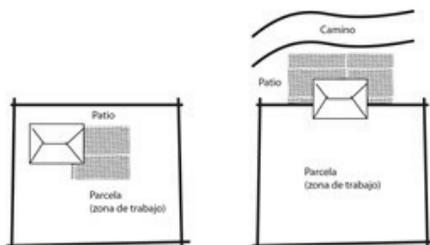


Imagen 10.

Los diversos tipos de implantación, ponen de manifiesto las consideraciones sobre las relaciones del campesino con vivienda. La relación interior-exterior es muy marcada y definida por estructuras y usos.

Tipologías de organización espacial como recintos o habitaciones con conectores entre zonas de llegada y permanencia.

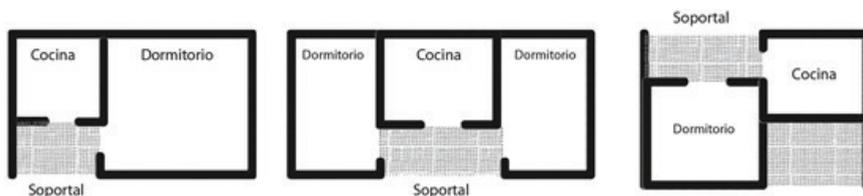


Imagen 11.

La manera como se organiza el espacio está dada principalmente por la contribución de la vivienda en apoyo al trabajo. En las viviendas de un solo bloque, generalmente se antepone el patio a la vivienda, constituyéndose éste en el acceso principal. La parte posterior en cambio, se conecta con la parcela y por ende con el trabajo, si en la vivienda existe sitio para almacenar las herramientas de trabajo, estaría ubicado en este lugar.

El patio existe en casi la totalidad de las viviendas campesinas, es el espacio destinado al juego de los niños, a la recepción de visitas (puede también hacerse en el soportal), y en algunos casos al almacenaje de granos y herramientas. La presencia de los animales es una importante característica.

Existen algunos tipos de patios, que cumplen diversas funciones (separar, articular, configurar un acceso, entre otras), pueden ser además abiertos (sin cerramiento) o cerrados (enmarcados en muros, generalmente de piedra).

Existen también viviendas que se conforman en dos o más bloques, generalmente articuladas por un patio central. Podríamos encontrar el mismo tipo configurativo anterior (recintual) con conectores entre

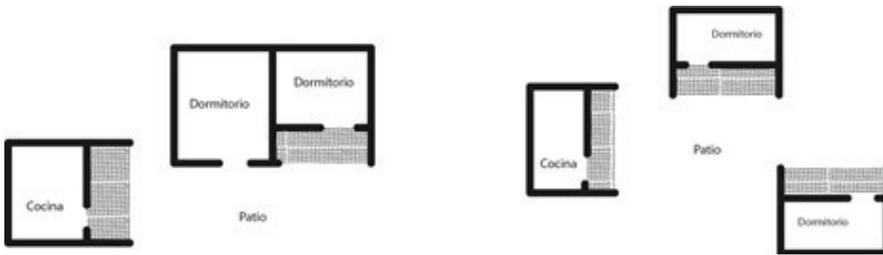


Imagen 12.

Estos modos en que se emplazan y organizan las viviendas ponen en evidencia consideraciones culturales frente a lo público y lo privado. Para el campesino del austro, el patio y el soportal son generalmente los lugares públicos, la cocina puede considerarse un espacio semi-privado y los dormitorios un espacio privado.

El patio está presente en casi todas las viviendas campesinas y es un elemento articulador con diversos bloques, con el camino o con otras parcelas; el patio puede ser central, irregular, cerrado o abierto.

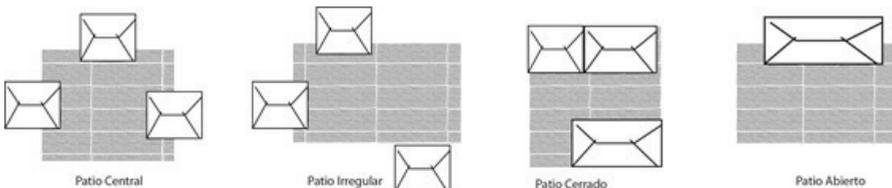


Imagen 13.

Las formas espaciales y articulaciones son también el reflejo de una cultura basada en la austeridad y la simplicidad.

Conclusiones:

El breve análisis y reflexión propuesta da cuenta de una manera de comprender la morfología de la vivienda como un sistema de relaciones que puede ser observada desde categorías estructurales y formales en vinculación al contexto que la genera, la produce y da sentido. Así, la forma se construye como producto cultural.

Podría entenderse que, de esta relación con el contexto, surgen las tipologías constructivas y el uso reiterativo de materiales como el adobe, el tapial y el bahareque, estas técnicas y su particular manera de utilizarlas son parte de la forma de la vivienda.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Doberti, R. (2012). *De la descripción de las costumbres a la teoría del habitar*. Buenos Aires: Ediciones FADU-UBA.
- Doberti, R. (2008). *Espacialidades*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Giordano, D. (2018). *Cuestiones de Diseño, equilibrios inestables sobre campos imprecisos*. Buenos Aires: Edición diseño editorial.
- ICOMOS. (1999). *Carta del Patrimonio Vernáculo Construido*. Recuperado el Noviembre de 2018, de http://www.icomos.org/charters/vernacular_sp.pdf.
- Malo, G. (2012). *Vivienda Popular*. Universidad Verdad , 179-194.
- Montaner, J. M. (2002). *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Muñoz Vega, P. (2015). *Arquitectura popular en Azuay y Cañar*. Cuenca: Univerisidad de Cuenca - CIDAP.
- Pokropek, J. (2020). *Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales*. Cuaderno (81), 19-29.
- Rappoport, A. (1969). *Vivienda y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Tamayo, J., & otros, y. (2017). *Arquitectura Vernácula en Azuay y Cañar*. Cuenca: en prensa.
- Tamayo, J., Malo, G., & García, G. (aprobada para publicación 2019). *El dibujo y su aporte a la identificación de valores de la Arquitectura Vernácula*. ESTOA .
- Zorrilla, H. (2015). *El concepto de Arquitectura Vernácula*. Recuperado en diciembre de 2018, de <http://arquitecturadecajas.info/el-concepto-aquitectura-vernacula/>.

Abstract: This paper proposes an analysis of the referents and conditions that constitute popular peasant housing in the Ecuadorian provinces of Azuay and Cañar, as an expression and form of vernacular architecture. The study begins by problematizing the system of rural living. Spatial configurations are described and analyzed in the framework of a conceptual scheme that takes context as a node to articulate meaning and analysis, based on reflections by Jorge Pokropek (2020), who raises the relationship between social practices and spatial configurations. This relationship carries meaning and identity to define logics of coherence as a mechanism of interpretation and production of interior design. It also brings the notion of form proposed by Dora Giordano (2018) as a cultural product,

and Joseph María Montaner who proposes to understand the form as a structure, beyond the geometric configuration. The reflections and analysis on the subject that is exposed are based on data obtained in a research carried out between the University of Cuenca and the University of Azuay in 2016. The data consists of data itself and drawings by hand -pen nibs and observation cards- of the vernacular architecture between 1977 and 1978 in the provinces of Azuay and Cañar.

Keywords: Ways of inhabit – notion of form – house morphology - peasant housing – vernacular architecture

Resumo: Este artigo propõe a análise dos parâmetros e condições que moldam a habitação rural nas províncias equatorianas de Azuay e Cañar, como expressão e forma da arquitetura vernácula, desde a problematização do sistema do habitar rural. Se descreve e analisa configurações espaciais dentro de um quadro conceptual que toma o contexto como núcleo articulador de sentido e análise, a partir de reflexões de Jorge Pocropek (2020), que coloca a relação entre práticas sociais e as configurações espaciais que portam sentido e identidade para definir lógicas de coerência como mecanismo de interpretação e produção de design interior, como também a noção de forma proposta por Dora Giordano (2018) como produto cultural, e Joseph María Montaner que propõe compreender à forma como uma estrutura, além da configuração geométrica. As reflexões e análise sobre o tema que se expõe sustentam-se em dados obtidos numa pesquisa feita entre a Universidade de Cuenca e a Universidade do Azuay em 2016 que toma dados e desenhos feitos a mão (plumas e fichas de observação) da arquitetura vernácula entre os anos 1977 e 1978 nas províncias de Azuay e Cañar.

Palavras chave: Modos de habitar - noção de forma - morfologia da habitação – habitação camponesa- arquitetura vernácula

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Explorando las relaciones entre los objetos y el espacio en el diseño de autor: Análisis Morfológico de la obra de Wilmer Chaca

Anna Tripaldi Proaño*, Toa Tripaldi Proaño **
y Santiago Vanegas Peña***

Resumen: El estudio presenta el resultado del análisis morfológico de la obra del joven diseñador ecuatoriano Wilmer Chaca, pretende comprender las maneras en las que el diseñador resuelve su exploración formal en productos de diseño de autor cargados de significación e innovación formal, además se busca reflexionar en las relaciones que se establecen alrededor del objeto, y entre el objeto y el espacio.

Palabras clave: Morfología, forma, diseño de autor, diseño industrial, inspiración, análisis morfológico, espacio.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 103-115]

Afiliación institucional: Universidad del Azuay, Cuenca-Ecuador.

(*) Licenciada en Comunicación Social, Magister en Estudios de la Cultura con mención en Diseño y Arte. Candidata PhD en Diseño por la Universidad de Palermo (Argentina). Docente e investigadora en la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte de la Universidad del Azuay en las escuelas de Diseño gráfico y Diseño de Producto, donde dicta cátedras de Teoría y Epistemología del Diseño, Historia del Diseño, Diseño y contexto y Comunicación Visual. Desde hace cinco años se desempeña como Directora de Cultura de la Universidad del Azuay, Cuenca-Ecuador.

(**) Diseñadora, Diplomado en gerencia estratégica de mercado, Magister en diseño. Candidata PhD en Diseño por la Universidad de Palermo (Argentina). Docente e investigadora en la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte de la Universidad del Azuay en la escuela de Diseño gráfico. Formó parte de la Junta Académica de la Escuela de Diseño Gráfico, fue Coordinadora de Investigación de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Arte. Desde hace dos años se desempeña como Directora de Comunicación y Publicaciones de la Universidad del Azuay, Cuenca-Ecuador.

(***) Estudios de Doctorado en curso (Universidad de Palermo, Argentina). Master en Proyectos Arquitectónicos (Universidad de Cuenca). Arquitecto (Universidad de Cuenca). Director de la Unidad Técnica de la Fundación Municipal El Barranco 2013 -2014. Docente Titular de la Universidad del Azuay desde el 2015; y Director de la Escuela de Arquitectura desde 2017. Miembro ganador de: Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito en los años 2010, 2012, 2014 y 2018; y Premio Latinoamericano de Arquitectura Rogelio Salmona 2016, Jean Paul L'Allier 2013, Gubbio 2011.

Introducción

Pokropek (2020) propone al estudio morfológico como una manera de mirar al mundo, la vida y las sociedades, desde las configuraciones de la forma y sus posibles significaciones, para ello analiza los postulados de algunos estudiosos de la morfología como Eisenman, Von Hildebrand, Wolffin, Dondis, Arnheim, entre otros; evidenciando el entramado de relaciones que se establecen desde la lógica formal y toda la materialidad con respecto al espacio circundante.

En su planteo, abre la reflexión acerca de las lógicas de significación que en aquellos diálogos se pueden crear, percibir, modificar, etc.; ya sea como relaciones intrínsecas del objeto, como relaciones entre el objeto y el espacio, así como entre objeto, espacio y usuario o espectador; en ese sentido plantea una reflexión sobre las posibilidades semánticas, sintácticas y pragmáticas de los productos de diseño.

Para tales fines, el autor propone como uno de los caminos posibles el uso de categorías polares de análisis, este planteamiento también está presente en autores como Von Hildebrand y Dondis entre otros. En el presente estudio, se retoma este planteo en un proceso de análisis morfológico orientado a comprender y caracterizar la obra del joven diseñador ecuatoriano Wilmer Chaca.

Conceptos

Morfología

Las categorías taxonómicas dependen de marcos conceptuales y por medio de estos esquemas clasificatorios que establecemos, podemos reconocer similitudes y diferencias entre los objetos. Toda construcción de conocimiento sobre una organización implica establecer una clasificación de sus partes y una explicación sobre los principios que rigen el rol, tamaño, proporción y ubicación de cada una. Esta metodología de análisis no sólo es vigente sino insoslayable (Pokropek, 2020, p.21).

Para este estudio se retoman los marcos conceptuales propuestos por Dondis (2006), Acasto (2009), Sánchez (2009), Bucci (2014, entre otros; autores que analizan la configuración formal, desde la comunicación visual, la morfogénesis y la concreción material, con planteos en cuyos criterios se proponen pares polares o se basan en lo que Dondis (2006) define como “la dinámica del contraste”.

Sánchez (2009) mira al objeto como un constructo que evidencia las estructuras cognitivas de un grupo social, y a la forma como un hecho social de convivencia, y como una estructura donde los elementos se organizan y reconocen entre sí, y configuran y representan un concepto. El autor mira a la forma como aquella que soporta la significación, y que determina las relaciones hombre-objeto-contexto. Propone entender la forma desde los siguientes parámetros conceptuales:

Morfológico: se establece como un orden que comporta una estructura, o lectura categorizable a partir de un conjunto de elementos, relaciones, jerarquías, órdenes y propósitos, de esta forma el objeto se convierte en la concreción de una coherencia formal. Para los fines de esta investigación, diremos, entonces, que forma es morfología.

Morfoestático: implica que la forma es una estructura estable, estática y uniforme en la que los valores representados por ella son intemporales, independientes del curso del tiempo.

Morfométrico: la forma se concibe como la síntesis de un concepto, “...se origina en la medida que se da un límite a la interpretación de ciertos hechos, entonces puede ser cuantificada y cualificada absolutamente” (Sánchez, 2009. p.9).

Morfogénesis: la forma como creación, permite un cierto nivel de control de sus orígenes, “...por un lado, desde una perspectiva histórica, desde una genética del objeto (morfogenética) y, desde otro, por la incidencia de la diseñística como concepción de su origen (morfoconcepción)” (Sánchez, 2009. p.9).

Morfosignico: la forma vista como estructura de comunicación abstracta y tridimensional, que es portadora de un mensaje y que además puede ser mirada con criterios análogos a las ciencias lingüística y semiótica.

El autor propone además, que la forma se organiza a nivel perceptivo, significativo y valorativo (estético), comportándose por lo tanto como un sistema inseparable, donde todos sus principios actúan de manera holística y sistémica, siendo susceptibles de relacionar. Por otra parte, Giordano (a, 2018), sostiene que “La noción de ‘interpretación’ es clave para la comprensión del análisis y diseño de formas. La interpretación se opera a través de una estructura relacional entre significantes y significados. El significante es el lenguaje expresivo que caracteriza a una forma o grupos de formas. El significado se plantea en términos de relaciones subyacentes en el modo de concebir y concretar una forma. Se podría decir que los significados guían la operatoria de diseño, cuya producción concreta se desarrolla en el campo de los significantes.” (p.85)

Partiendo de la noción que “El Diseño, en cuanto producto cultural, es generado por culturas reales como ámbitos de referencia.” (Giordano (a), 2018, p.85), la autora propone tres estados de desarrollo en el diseño: el primero, y más cercano al referente que es la imitación, donde el autor genera ya un cierto nivel de interpretación que lo aleja de la copia, pero lo mantiene cercano al inicial. El segundo con un alejamiento mayor al referente, llamado la simulación, donde los elementos similares son menores y se incluye un nivel mayor de autonomía. Y por último el simulacro, que es el estado donde si bien se evidencia un referente, se introduce un gran porcentaje de innovación. (Giordano (b), 2018).

Comunicación Visual

Dondis (2006), propone que los resultados de las decisiones compositivas determinan el propósito y el significado de un diseño y tienen implicaciones importantes sobre lo que recibe el espectador, plantear una configuración formal, es propiciar una disposición ordenada de partes en la que no existen reglas absolutas sino un cierto grado de comprensión de lo que ocurrirá en términos de significado.

Los elementos visuales, según Dondis (2006), constituyen la sustancia básica del proceso de configuración formal y son: punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento, y se constituyen en la materia prima de toda información, la misma que va a determinarse en base a los elementos que están presentes y con qué énfasis.

Es muy importante señalar aquí que la elección de énfasis de los elementos visuales, la manipulación de esos elementos para lograr un determinado efecto, está en manos del artista, el artesano y el diseñador; él es el visualizador. Lo que decide hacer con ellos es la esencia de su arte o su oficio, y las opciones son infinitas. Los elementos... más simples pueden usarse con intenciones muy complejas (Dondis, 2006, p.54).

El contenido y la forma son los componentes básicos e irreductibles de todos los diseños y además son interdependientes, el contenido nunca está separado de la forma. Dondis (2006) sugiere que tan importante es lo que se pone, es decir qué elementos se usan, cuanto el cómo estos se “componen” para configurar el objeto, es decir su disposición en el espacio. De allí que propone, siempre desde la lógica del contraste, algunos sistemas compositivos (unidad/fragmentación, actividad/pasividad, economía/profusión/ entre otros) que logran desde extremos conceptuales opuestos evidenciar cómo estas composiciones afectan la percepción/significación de los productos de diseño.

Acaso (2009), en la misma línea sugiere que el lenguaje que compone el objeto producto del diseño es clave ya que es portador de mensajes, de allí la importancia de distinguir y analizar “... qué elementos lo componen, a través de qué vehículos se propaga y cómo establecer un procedimiento de análisis para poder; con estos instrumentos, llegar a diferenciar entre lo que se intenta transmitir con un mensaje visual (objetual) y lo que realmente se transmite” (Acaso, 2009, p. 20, Los paréntesis son nuestros).

Materialidad y construcción

Para Antonio Armesto (2018), la relación entre los recursos y los resultados es la única manera de poder comparar diseños realizados en distintos momentos y contextos, para establecer diferencias entre lograr algo sublime con materiales y tecnología modesta y, producir algo lastimoso con materiales y tecnología sublimes, para ello es necesario analizar la materialización física de lo proyectado. Es en la construcción, en donde se pone a prueba una de las condiciones fundamentales del objeto construido, es decir el “poder ser”, para luego establecer el “poder servir” o relacionarse.

De la idea a la construcción y de la construcción a repensar la idea es un doble proceso

que define la forma, Arraigada (2014) lo explica mejor cuando afirma que “las etapas de proyecto se suelen realizar desde las definiciones generales hacia las parciales, mientras que las etapas de construcción de una obra suelen realizarse exactamente al revés, se construyen fragmentos hasta alcanzar la totalidad” (p. 70).

Por otro lado, Angelo Bucci (2014) sostiene que idea y materia, forman una dualidad cargada de tensión. La correcta elección de materiales, sus características y relaciones, permitirán llegar a concretar con mayor claridad las intenciones formales. Al momento de elegir un sistema constructivo en el cómo juntar las partes, se define el encuentro entre los materiales; y su forma define la ejecución. Todas las intenciones, discursos y fundamentos están inscritos dentro del mismo proyecto. Su concreción física llega a definir la forma.

Metodología de análisis

Para ordenar el proceso de obtención de datos y su posterior procesamiento y análisis se aplicaron los criterios propuestos por Krippendorff (1990), quien explica que hay que distinguir varios componentes o pasos diferentes en el proceso de análisis entre ellos son de particular importancia la formulación de datos que es la determinación de unidades, el muestreo y el registro; así como la reducción de los datos, que se refiere a su procesamiento; la inferencia y el análisis de los datos.

De igual manera, el autor establece como indispensable una determinación clara de las unidades de análisis, las variables de análisis y los criterios de análisis; donde las primeras se refieren a los objetos a observar, las segundas a los factores que se analizarán en dichos objetos y los terceros a las condiciones de medición de las variables.

Universo, muestra y unidades de análisis: Wilmer Chaca y su obra.

Wilmer Chaca es diseñador por la Universidad del Azuay desde el año 2012, sus proyectos han sido publicados en revistas digitales americanas, europeas y asiáticas (<https://www.behance.net/wilmerchacastudio>; <https://wilmerchacastudio.wordpress.com>). Actualmente está cursando un programa de postgrado en Diseño. Las unidades de análisis seleccionadas para este estudio son 40 proyectos realizados por Chaca del universo total de objetos diseñados por el autor desde el 2012 a la fecha (ver tabla No. 1), la gran mayoría de ellos son objetos destinados al descanso y la alimentación y pertenecen a su línea de diseño de autor, fueron muestreados con métodos no probabilísticos.

Tabla No.1. Unidades de análisis.

Número	Pieza	Tipología
1	Orange	mesa
2	Night	mesa
3	Ragdoll	cama gato
4	Siamese	cama gato
5	Nemetón	butaca
6	Cortex	mesa
7	EVS	tumbona
8	Jellievis	silla
9	The Line	tumbona
10	Elusive	silla
11	Aeons	silla
12	Ogmios	mesa
13	Incanto Moon	mesa
14	Incanto	mesa
15	Baloon	butaca
16	Elven Palets Shelv	repisa
17	Darcona	mesa
18	Shadow	silla
19	Strange	mesa
20	Asiri	mesa
21	Aitana	mesa
22	Split	mesa
23	Ballet	mesa de centro
24	Ebor	silla
25	Géminus	silla
26	Iron	silla
27	Fluctus	mes
28	Oia	mesa centro
29	Ignite	mesa
30	Cube essence 2	mesa centro
31	Lux	mesa
32	Calcs	silla
33	Exo	mesa
34	Tree	mesa
35	Dalí	silla
36	Swan song	mesa
37	Andromeda	sillón
38	Gloxinia	sillón
39	Ánima	silla
40	Eva	silla

continúa >>

Variables y criterios de análisis

Para el presente trabajo, se consideraron algunas particularidades morfológicas, cuyo análisis se desarrolló desde los criterios planteados por Pokropek (2020), quien propone que todo análisis morfológico debe iniciar por determinar el principio de orden y luego desde allí realizar un recorrido de análisis abarcativo de las categorías estructurales, texturales y las cadenas armónicas que van a centrarse en la materialidad/inmaterialidad de la forma.

Podemos afirmar entonces que el primer gesto para iniciar un proceso de diseño coincide con el primer gesto para interpretar una forma existente sujeta a análisis. Este gesto consistiría en tratar de establecer o intuir la razón de ser o

el principio de acción de la forma configurado como una estructura abstracta sintetizada en la noción de “esencia formal”. Esta “esencia formal global” consistía a su vez en un selecto conjunto de esencias formales conceptualizables como pares polares protagónicos estructurales. (Pokropek, 2020, p.21)

Es así que para el análisis morfológico se usaron una cantidad de variables que se van a abordar iniciando por el Principio de orden. El mismo que se refiere a si el ordenamiento de la partes es evidente o no evidente: en el primer caso cuando se está frente a un ordenamiento fuerte, definido y ordenado, en el segundo caso cuando el ordenamiento es débil, indefinido o aleatorio.

Otra variable usada es la de los instantes de la forma, en la que se determina si la forma objetual tiene una lectura focal (cuando posee un elemento dominante y el resto están al servicio de este un elemento) o polar (no hay un elemento que domine la lectura sino varios). Además se analizó si la forma objetual es independiente (cuando los elementos son igual de importantes y no dependen el uno del otro para su lectura) o dependiente (cuando los elementos dependen el uno del otro para su lectura).

Se cuantificaron los enlaces (es aquél que une o conecta dos elementos más dominantes que éste) presentes y los elementos básicos de la forma: punto, línea, plano, volumen, textura, color, escala, tono, direccionalidad, espacio, ritmo.

Otra variable analizada fue el sistema compositivo predominante. Para su abordaje se ha usado el modelo teórico planteado por Dondis (2006), quien plantea de determinación del sistema compositivo a partir de la dicotomía y el contraste por tanto desde pares opuestos tales como: equilibrio/inestabilidad, simetría /asimetría, regularidad/irregularidad, simplicidad/complejidad, unidad/fragmentación, economía/profusión, reticencia/exageración, predictibilidad/espontaneidad, actividad/pasividad, sutileza/audacia, neutralidad/acento, transparencia/opacidad, coherencia/variación, realismo/distorsión, plano/profundo, singularidad/yuxtaposición, secuencialidad/aleatoriedad, agudeza/difusividad, continuidad/episodicidad, como se dijo antes estos pares son excluyentes entre opuestos mas no entre sistemas.

Los principios estructurales de la forma también fueron analizados, en este criterio se buscó definir si la forma tiene equifinalidad (las partes que la constituyen tienen o deben tener el mismo fin o propósito, y es constituir una estructura formal y un mensaje); si la forma tiene integración (cuando se relacionan elementos de una misma jerarquía) o interacción (se relacionan elementos de diferentes jerarquías o entre jerarquías); y, finalmente; si la forma tiene unidireccionalidad (la forma sólo puede ser leída en una misma dirección) o multidireccionalidad (puede ser leída desde cualquier punto de su estructura y sus significados).

Continuando con las variables de análisis, también se revisó si la forma es un sistema abierto (producto que se presta a modificaciones de sus partes) o un sistema cerrado (producto que resulta difícil recibir modificaciones en uno o varias de sus partes), así como si la complejidad (relación entre elementos) de la forma es de carácter estructural o significativa.

En las variables relacionadas con el análisis semiótico se buscó identificar si el objeto-signo es equívoco o unívoco, así como si es unisigno, polisémico o supersigno.

En esta misma línea, se abordó el discurso objetual o el sistemas de objetos desde la identificación del objeto-signo como memoria de sí mismo (en la medida en que es autónomo y específico hacia cierta significación y uso) o como parte de un sistema (en la medida en que intercambia información con otros objetos constituyendo nuevos y más complejos significados y usos)

En la variable de la representación formal del concepto se analizó si el objeto-signo es reproductivo o sustitutivo.

En el ámbito del análisis material, en cambio, se buscó determinar los criterios de materialización de la forma; con variables que permiten mirar si la elección de materiales y sistemas condicionan la forma final, o si sus características son independientes del resultado. Además se buscó definir los acabados, es decir la parte visible de una construcción (tratamientos, cuidados o presentación final) a través de variables como por ejemplo si el acabado se presenta en forma de brillo, mate o mixto.

Otra variable en este ámbito fue el establecimiento del origen de los materiales y su procesamiento (natural, artificial o mixto), así como los materiales utilizados (metal, madera, vidrio, resina, textiles, otros), así como la relación entre materiales y el sistemas de articulación (contacto, penetración, distanciamiento).

La gran mayoría de las variables antes descritas tienen carácter polar, por ello en el registro de datos se utilizó un criterio de análisis de orden dicotómico, es decir se registró la presencia o ausencia de dicha variable, considerando además que la presencia de uno de los pares polares implica necesariamente la ausencia del otro. Es así que en la matriz de datos se usó el sistema de registro con 0 y 1, el mismo que además es sumamente flexible para el caso del procesamiento de datos.

Si bien las respuestas dicotómicas no ofrecen mayor información, para este estudio fue suficiente debido a que al ser un estudio con un fuerte componente de análisis cualitativo, únicamente se requería ordenar la información para facilitar el proceso de inferencia.

Procesamiento de la información

Para el estudio morfológico se creó una tabla de análisis en la que se registraron todos los datos relativos a las variables y categorías usadas y antes descritas. El proceso de análisis se basó en una observación rigurosa y cualitativa de los 40 objetos seleccionados.

Una vez realizada la observación y el registro, y debido a la gran cantidad de información, se realizó un procesamiento multivariado de datos usando el programa SCAN, en el que luego un proceso de estandarización de datos se utilizó el método WARD, el mismo que permitió agrupar y caracterizar cuatro grupos de objetos con estructuras morfológicas diferentes.

Resultados

Caracterización de la obra de Wilmer Chaca

Una vez realizado el análisis completo de los objetos, se determina que todos los objetos plantean organizaciones morfológicas complejas, las mismas que no evidencian posibles

combinaciones entre objetos, sino más bien invitan a combinaciones con espacios y objetos neutros, entendiéndolo a la obra de Chaca como una que posee un fuerte carácter propio.

Otra característica de la obra de Chaca es que persigue un diseño sin preceptos, con rasgos eclécticos, y resultado de procesos morfológicos experimentales, donde se dan manejos formales y estéticos que no siguen una línea determinada.

Se evidencia una fuerte tendencia de clasificación de los objetos, con relación a su funcionalidad primaria, lo que podría evidenciar una relación estrecha entre elementos morfológicos y la usabilidad del objeto.

La experimentación morfológica fluctúa entre procesos que responden tanto a formas de pensamiento moderno, posmoderno y contemporáneo, evidenciándose que Chaca, propone un diseño que se caracteriza por tomarse grandes libertades en temas formales, imponiéndose en todos ellos, grandes retos no solo en la concreción formal sino en los sistemas constructivos requeridos para materializar la forma.

La obra de Chaca, parte siempre de un referente que hace las veces de “inspiración”, el mismo que lo encuentra en diversas fuentes: la naturaleza, elementos culturales, formas de diseño como marcas, otros objetos, etc. A partir de dicho referente, su proceso de generación de nuevas formas, fluctúa entre lo que Giordano (b. 2018) plantea como “simulaciones” y “simulacro”, donde los resultados de la simulación se acercan a objetos que responden a un pensamiento posmoderno y aquellos objetos resultantes del simulacro, se alinean más a la contemporaneidad.

El análisis multivariado define 4 grupos y los criterios que los caracterizan:

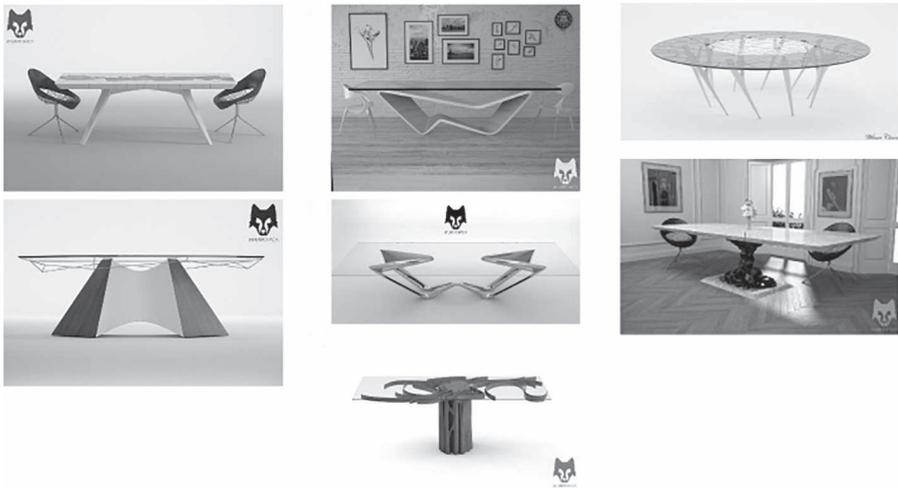


Imagen 1. Grupo 1 de objetos diseñados por Wilmer Chaca.

En la Imagen 1, se evidencian los objetos que conforman el grupo 1, el mismo que está caracterizado por el uso de una estructura focal, una direccionalidad múltiple, caracterizado por la predominancia de la virtualidad, expresada tanto en el uso del espacio y la transparencia con la presencia del vidrio.

La composición tiene rasgos de aleatoriedad, estamos frente a sistemas multidireccionales, que presentan interacciones y complejidad estructural, pero pese a esta complejidad y a ser sistemas abiertos, no pierden su característica unívoca, en el ámbito simbólico/funcional. En la materialidad, hay predominio de materiales de origen mixto como el vidrio, el metal y la madera.

Otra particularidad del grupo 1 es que los objetos que lo componen tienen características singulares, evidenciándose su protagonismo expresivo con relación a su contexto objetivo y espacial.



Imagen 2. Grupo 2 de objetos diseñados por Wilmer Chaca.

En la imagen 2 podemos observar al grupo 2 con los objetos que lo componen. Las variables que caracterizan a este grupo son el uso de planos, volúmenes, color y espacio.

En el plano semiótico, prevalecen los supersignos, y en la materialidad los acabados con brillo.

Un grupo donde el plano aparece como elemento morfológico predominante, incluso en el manejo de volúmenes, los mismos que tienden a tomar un carácter de plano. Es el único grupo donde el color aparece como elemento morfológico, predominando los acabados que cubren la materialidad natural; a esto se suman composiciones regulares, evidentes cargadas de agudeza en las que prevalece la interacción entre las partes.

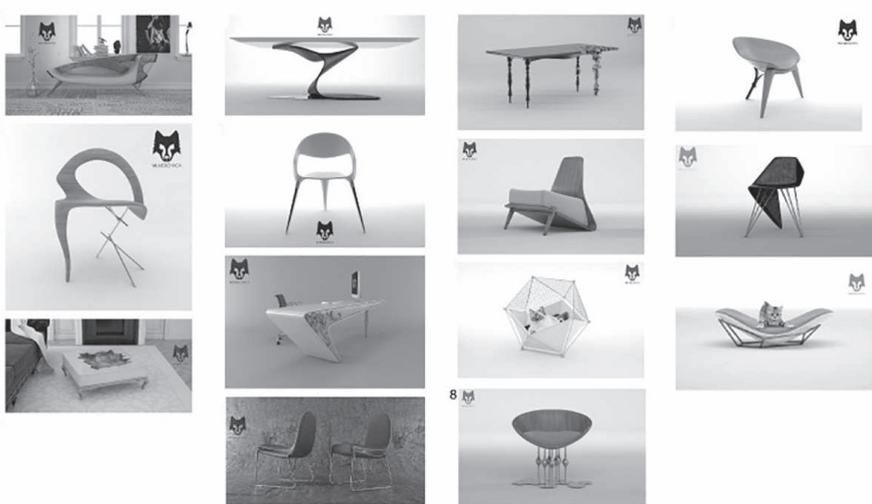


Imagen 3. Grupo 3 de objetos diseñados por Wilmer Chaca.

En la imagen 3 observamos al grupo 3, este grupo está caracterizado por el manejo predominante de la textura, por tener estructuras independientes, una complejidad estructural. Son objetos que evidencian composiciones caracterizadas por la fragmentación, la audacia y la variación, en este sentido, se evidencia la predominancia de la ruptura, presentando en ella una lectura dicotómica, con cambios abruptos en la forma y la materialidad. De allí que se potencia la interacción entre los elementos diferentes y la multidireccionalidad que se constituye como una característica esencial en este grupo de objetos, de sistemas abiertos. En el ámbito semiótico prevalecen los objetos-signos sustitutivos, en un nivel de metonimia, y en las articulaciones predominan las de contacto y penetración.



Imagen 4. Grupo 4 de objetos diseñados por Wilmer Chaca.

Las variables que caracterizan al grupo 4 (Imagen 4), son el uso de una estructura focal e independiente; este grupo plantea un menor grado de innovación y audacia que los tres grupos anteriormente analizados, y sus objetos presentan un mayor peso en la funcionalidad. Predomina el uso de la línea, resultando por lo tanto elementos más ligeros y dinámicos, a esta se suman el plano y el ritmo, las composiciones buscan la simetría.

En la materialidad de este grupo priman los materiales de origen mixto como el metal y la madera, así como la articulación de contacto.

En el ámbito de la semiótica, estamos frente a signos unívocos y unisignos. Estos objetos presentan mayores posibilidades de establecer relaciones con otros objetos y espacios menos neutros, e incluso permitiendo relaciones con otros objetos del mismo grupo.

Discusión

Los objetos seleccionados, al pertenecer a la línea de diseño de autor, se caracterizan por la libertad que este tipo de diseño permite en la exploración morfológica, los motivos de inspiración en el caso de Chaca, provienen del mundo circundante, una forma del espacio de lo cotidiano que es extraída de su lugar de origen, pensada, modificada, abstraída o complejizada, para luego convertirse en un nuevo objeto, a veces, completamente desligado de esa función inicial que dio lugar a su misma génesis.

Chaca mira al mundo como un repositorio infinito de formas, naturales y artificiales que luego de un proceso de reflexión y transformación tienen potencial para convertirse en objetos utilitarios llenos de significación. Se evidencia una obsesiva búsqueda de formas que podrían, a veces, parecer imposibles o al menos no comunes; estas, según el autor, nacen y se recrean de otras formas, no de un entorno o requerimiento específicos. Esta libertad de condiciones, podría caracterizar la exploración proyectual de Chaca.

Se evidencia en la estructura formal un diseño audaz, esta búsqueda liberada de preceptos es la que permite obtener formas innovadoras que luego se filtrarán hacia soluciones formales, tecnológicas y funcionales de líneas de diseño más comerciales (líneas que por sus limitantes presupuestarias, tecnológicas y de mercado no permiten mayores experimentaciones durante su planteo proyectual).

Otra lógica distintiva de las líneas de diseño de autor respecto a aquellas más comerciales se verá también en las relaciones que se establecen con el espacio interior que aloja dichos objetos, mientras más económica es la línea, más el espacio condiciona el proceso de diseño. Mientras que en la línea de diseño de autor es el objeto quien va tomando y exigiendo protagonismo respecto al espacio.

Estos objetos que podrían clasificarse como singulares, necesitan un espacio “fondo” neutro para alcanzar el rol de objeto-signo, se pensaría en un espacio subordinado a un objeto cargado de alta significación.

Por otro lado las propuestas de Chaca se convierten en un reto constructivo, la intención de generar una experiencia en el usuario parece primar sobre los componentes funcionales y tecnológicos, es decir el autor exalta la forma, su dimensión estética e interpretativa parece superponerse a lo técnico-tecnológico, lo utilitario se garantiza sin ser lo central ni lo más importante. Chaca propone una serie de objetos que invitan a la contemplación y al disfrute estético.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Acaso, M. (2009). *El lenguaje visual*. Ed. Paidós. Barcelona 160p.
- Armesto, A. (2018). *Conversaciones*. BAQ. Quito.
- Arraigada, D. (2014). *Existencia del Detalle*. ARQUIS, 69 - 71.
- Bucci, A. (2014). *Tensiones materiales*. ARQUIS, 77- 79.
- Dondis, D. A. (2006). *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual*. Gustavo Gili. Barcelona. 240p.
- Giordano, D. (2018a). *Cuestiones del Diseño. Equilibrio inestable sobre campos imprecisos*. Buenos Aires.
- Giordano, D. (2018b). *Pensamiento Crítico*. In U. de Palermo, Conferencia dictada en el marco del Doctorado en Diseño. Buenos Aires.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de Análisis de Contenidos*. Teoría y Práctica (1era ed.). Buenos Aires: Paidós.
- Pokropek, J. (2020). *Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales*. Cuaderno 81, 19.
- Sánchez, M. (2009). *La forma como hecho social de convivencia. Morfogénesis del Objeto de Uso*. Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Retrieved from www.utadeo.edu.co

Abstract: This article presents the result of a morphological analysis of the work of Wilmer Chaca, a young Ecuadorian designer. It intends to explain in which ways the designer solves his formal exploration of a product of author's design, loaded with meaning and formal innovation. It also explores the relationships that are established around an object, and between object and space.

Keywords: Morphology - shape - author's design - industrial design - inspiration - morphological analysis - space.

Resumo: Este artigo apresenta o resultado da análise morfológica do trabalho do jovem designer equatoriano Wilmer Chaca, e procura compreender as formas pelas quais o designer resolve sua exploração formal de produtos de design de autor carregados de significado e inovação formal. Também procura refletir sobre as relações que são estabelecidas em torno do objeto e entre o objeto e o espaço.

Palavras chave: Morfologia - forma - design do autor - design industrial - inspiração - análise morfológica - espaço.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Nociones del espacio interior entre las Lógicas de Coherencia Espacial y La Percepción Visual. El interiorismo de Zaha Hadid

Cesar Giovanni Delgado Banegas *

Resumen: Las configuraciones espaciales en el espacio interior concentran, hoy, un campo de investigación importante. Jorge Pokropek, en sus trabajos sobre la espacialidad arquitectónica y las lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior, propone un corpus teórico, que en este ensayo se pone en discusión en las obras de Zaha Hadid. Este ensayo concentra su atención en el campo de los espacios interiores y su configuración, desde la geometría, la teoría de la percepción y el trabajo de configuraciones espaciales, como discursos operativos del hacer para el diseño de interiores.

Palabras clave: Configuraciones espaciales - fusión de continuo - diseño de interiores, geometría, percepción visual, experiencia estética.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 132 - 133]

Afiliación institucional: Universidad del Azuay, Cuenca-Ecuador.

(*) Diseñador de Interiores, Ingeniero en Marketing y Negociación Comercial Internacional, docente investigador en la Facultad de Diseño de Universidad del Azuay en Cuenca-Ecuador. Magíster en Proyectos de Diseño por la Universidad del Azuay, Máster en Habilidades Directivas de Negociación y Comunicación por el Instituto Eurotechnology de La Coruña – España. Co-director del Equipo de Publicaciones de la Revista DAYA: Diseño, Arte y Arquitectura. Actualmente cursa el Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo en Argentina.

Introducción

La instrumentación operativa del diseño de interiores, poco a poco se convierte en un campo de investigación y de reflexión teórica importante. Los productos, resultado del campo de esta especialidad del diseño provocan la necesidad de estudiar los mecanismos, que desde la academia se están cimentando, para afrontar la praxis proyectual de esta disciplina profesional, relativamente nueva.

En la segunda mitad del siglo XIX el diseño emerge como una disciplina académica y profesional, y sus distintas especialidades empiezan a desarrollarse de forma distinta en los

países de América Latina. En el Ecuador, desde donde se escribe este artículo, la primera escuela universitaria de diseño nace en 1984 y el diseño de interiores se convierte en la última rama de especialidad. Como en la historia de las distintas especificidades académicas y profesionales, el diseño empieza a irrumpir en campos donde antes primaba la actividad empírica u otras ramas profesionales como la arquitectura.

Las primeras incursiones profesionales van dejando huella sobre los distintos escenarios de actividad social. Si bien la generación del diseño no se posiciona con solidez en el contexto ecuatoriano, es cuestión de tiempo que este se desarrolle en la cotidianidad social y económica.

En el campo académico empiezan a elevarse voces sobre marcos teóricos que vayan configurando la disciplina. Hoy el pensamiento relacional y complejo permite articular distintas posturas para construir la noción de forma en el diseño interior. Estudiar la forma en el espacio interior desde un solo punto de vista resulta simple y reduccionista, más bien hay que abordar la forma desde diferentes posicionamientos y variables para encontrar en ese recorrido las relaciones existentes entre los enfoques. (Cordero, 2017)

En la actualidad, una serie de factores –disciplinas– se relacionan con el objetivo de crear ese corpus teórico, necesario en la disciplina del diseño interior. Estudios de Semiótica narrativa, el signo cultural, desde la noción de estructuras conceptuales y físicas, desde la teoría de la forma – Gestalt – desde la misma noción de espacio: abstracto, sensitivo o de receptáculo, son vínculos que complejizan:

Espacio geométrico, espacio físico, espacio social o familiar, espacio económico, espacio de negocios, espacio nacional o regional, espacio histórico, espacio geográfico, espacio plástico o ilusorio, espacio teatral o espacio escénico; como los recientes cyber espacios, espacios mediáticos, informáticos, etc., son sólo algunos de los vocablos frecuentemente utilizados para referirse a categorías espaciales con significaciones muy diversas, a calificaciones y rangos semánticos que remiten a conceptualizaciones y enunciados muy diferentes. (Reinante, 2014, p.27)

Este ensayo centrará su reflexión sobre la geometría como un configurador de espacialidades y creador de espacios interiores, sin pretender, en ningún momento, dar como tácita una receta de accionar proyectual; además, en el ordenamiento de los elementos que entran en juego para la propuesta de un espacio interior, desde los planteamientos teóricos y también operativos de Jorge Pokropek:

Las categorías taxonómicas dependen de marcos conceptuales y por medio de estos esquemas clasificatorios que establecemos, podemos reconocer similitudes y diferencias entre los objetos.

Toda construcción de conocimiento sobre una organización implica establecer una clasificación de sus partes y una explicación sobre los principios que rigen el rol, tamaño, proporción y ubicación de cada una. Esta metodología de análisis no sólo es vigente sino insoslayable. (2020, p.21)

Durante décadas la arquitectura moderna cimentó la noción de forma en la abstracción, la geometría se posicionó como la operatividad por excelencia, también en el diseño, y se fueron convirtiendo en el lenguaje disciplinar y también en el lenguaje del contexto social. La Gestalt y luego la Semiótica empezaron a configurar las bases conceptuales del diseño, y sus debates se fueron extendiendo y complejizando.

El interior, un espacio perceptualmente geométrico

A lo largo de la historia, la resolución arquitectónica ingenieril y de diseño, estuvo relacionado con la geometría, es innegable que el recurso abstracto haya configurado el sistema de lenguaje de la arquitectura y de los espacios interiores. La realidad física de los volúmenes arquitectónicos y de los espacios interiores, que en el mismo se diseñan, da como resultado una estructura. “Esta estructura abstracta o matriz posee una “geometría”, una lógica que reúne y separa un conjunto de líneas, puntos y áreas desde una intención configurativa.” (Pokropek, 2020, p.21). Ejemplo en imagen 1.



Imagen 1: Sala de estar de estilo Zen. Lectura de elementos geométricos que configuran el espacio interior. Fuente: DeInteriores.es » Blog de diseño de interiores » (2016)

La academia y la convivencia cotidiana con espacios resueltos por envolturas geométricas han instrumentado las formas de los objetos o elementos que configuran el espacio interior desde lo disciplinar y lo empírico: pisos, cielos rasos, puertas, ventanas, mobiliario, pannelería... y éstas formas se han convertido en signos, en lenguaje, en significación.

En este sentido, la percepción es un paso hacia la comprensión e interpretación del mundo, de los espacios interiores, no para controlarlo sino para producir sentido¹. (Ciafardo, 2008)

La Teoría de la Gestalt, que en su momento propuso leyes de universalidad desde el ámbito psicológico, y que también en su momento fue altamente criticada por no tomar en consideración al contexto, cultura, variables históricas o aportes del observador, es altamente instrumental en el diseño de interiores; hoy, tomada como principios o condiciones generales que relacionan al sujeto con los objetos del espacio:

En este contexto epistemológico se afirma que es la geometría la que define un horizonte cognitivo para que pueda interpretarse una idealización del espacio. Y es en el marco de esta disciplina, y sobre la base de utilizar ciertos postulados iniciales una vez legitimadas las relaciones entre símbolos, donde matemáticamente hablando puede manifestarse el espacio «real» y sus explicaciones en ese sentido. (Reinante, 2014, p.30)

La experiencia estética, que se establece en esa constante relación sujeto – geometría, se adapta plenamente en la construcción de la expresión con las premisas ya conocidas desde la Gestalt:

- a) Figura – fondo. Es la ley básica de toda percepción visual. Plantea la oposición o tensión entre un campo que se presenta homogéneo o neutral, el fondo, frente a una unidad óptica que prevalece y se distingue, la figura.
- b) Proximidad. Se refiere a un patrón que establece por distancias y contigüidad el reconocimiento de unidades en un conjunto.
- c) Semejanza. Los elementos similares por forma, color, tamaño, textura, etc., tienden a agruparse formando conjuntos o subconjuntos.
- d) Continuidad. Un conjunto de elementos planteados en sucesión tienden a mantenerse unidos.
- e) Cierre. Se refiere a la tendencia que presentan las figuras incompletas a ser completadas. (Reinante, 2014, p. 34)

Estas premisas se encuentran resueltas en las relaciones morfológicas que se producen intencionalmente por el diseñador de interiores, para producir esas experiencias estéticas. Y es el que el signo de espacio interior ya está construido en gran manera: puertas y ventanas rectangulares, pisos y cielo rasos, resueltos, en gran porcentaje, por planos a una o diferentes alturas con concreciones matéricas bastante estandarizadas, tabiques y panelería y finalmente el mobiliario. Ver ejemplo, imagen 2 y 3.



Imagen 2: Criterios de Semejanza y proximidad se evidencian en la morfología de los elementos del espacio proyectado. (Mobiliario, cielo rasos, counter). Fuente: Dis&Mark. Interiorismo comercial. (2014)



Imagen 3: Criterios de continuidad y cierre se evidencian en la morfología de los elementos del espacio proyectado. (Paredes, pisos, counters, stands).
Fuente: Dis&Mark. Interiorismo comercial. (2014)

El diseño de interiores emerge como una disciplina que se concreta, en palabras de Pokropek, (2020) en las espacialidades “envueltas” o interiores definidos por la estructura envolvente o exterior, llamada “volumetría”, además aporta:

Ambas estructuras pueden y deberían analizarse o prefigurarse por separado ya que, aun siendo relativamente interdependientes, constituyen fenómenos perceptuales distintos y el campo de consideración o recorte conceptual que cada uno propone tiende a ser autónomo y a veces hasta opuesto. (p.21) Ver imagen 4.



Imagen 4: En secuencia izquierda – derecha. Dato arquitectónico (envolvente): ortogonal, rígido, de hormigón | Se proyecta y concreta un espacio interior (envuelta): curva, orgánica y con expresión de agua, un fondo marino. Fuente: Dis&Mark. Interiorismo comercial. (2014)

En la noción de forma de los espacios interiores desde la geometría, las estructuras abstractas que configuran tanto envolventes como espacios envueltos, están relacionados con criterios de percepción. Desde esta mirada podemos proyectar, en palabras de Pokropek, a través de las lógicas de coherencia en esa estructura para la interpretación y producción del diseño de interiores, donde el nivel de “autoreferencialidad” se produce en las relaciones formales de los elementos que constituyen la forma del espacio interior.

Esta resolución se fortalece con la instrumentación de configuraciones espaciales para construir la autonomía del mensaje estético. El lenguaje formal, significativo proyectado por el diseñador (relaciones entre líneas, planos, volúmenes), se configura como la totalidad de la forma que vehiculiza, por medio de la percepción, el significado o significados espaciales y estéticos.

Cada tipo configurativo espacial básico, al expresar su lógica de coherencia interna, propone su plenificación mediante la colaboración coherente del resto de las formas objetuales que en él se incluyan, desde el equipamiento, los muebles y demás accesorios.

Recordemos que el nivel de coherencia sintáctica entre las partes de una organización favorece el proceso de metaforización que desoculta el aspecto poético subyacente en el principio de acción de dicha organización, determinando así la intensidad de la experiencia estética estimulable en el usuario. (Pokropek, 2020, pp. 25-26) ver ejemplo en imagen5.

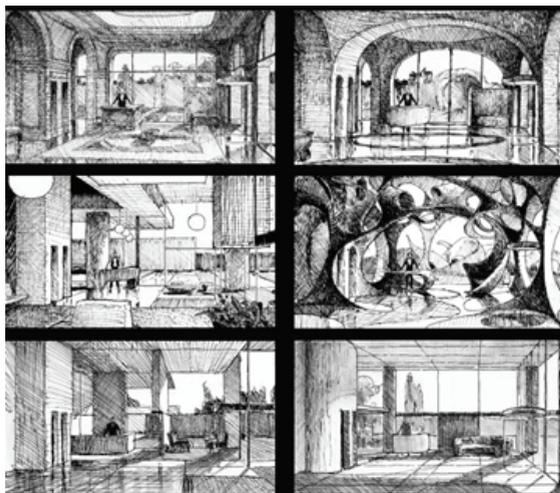


Imagen 5: Diferentes concreciones morfológicas en el espacio interior sobre la misma envolvente arquitectónica. Fuente: Imágenes del libro "ensayos sobre morfología, conducta y estética" de Héctor F. Ras, 2001.

Pares categóricos como instrumento en el análisis morfológico de espacios interiores

Jorge Pokropek, en su trabajo “Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales” (2020), dice que al fenómeno interpretativo de la forma,

Vastamente estudiado por los teóricos de la Gestalt como Koffka (1973), se lo denomina “proceso de transformaciones propioceptivas”. Recordemos que dicho proceso interpretativo estipula que el cerebro humano tiende a asignarle a cada estímulo visual una cadena armónica perceptual de asociaciones táctiles, gustativas, olfativas y hápticas. (...)

Sin embargo parecía necesario recordar la profunda relación entre las cadenas armónicas formales y las cadenas armónicas perceptuales interpretativas, a fin de explicitar la necesidad de esforzarse en establecer en la praxis proyectual las correspondencias armónicas entre ellas, necesarias para el incremento de coherencia interna.(p.23).

Y es que la experiencia estética en el diseño de interiores lleva un valor intrínseco altamente valorable, no único, pero definitivamente importante. Pokropek (2015) categoriza a los espacios interiores dentro de una envolvente arquitectónica como una organización global que vincula dialécticamente a esas *envueltas* (espacios interiores) y *envolventes* (arquitectura), estas categorías las define así:

1. Sostén de figuras huecas: El sujeto se desplaza DENTRO de la envuelta
2. Sostén de figuras plásticas: El sujeto se desplaza ENTRE los elementos
3. Partición de un continuo: Se exagera la noción de fluidez espacial. Estimula al sujeto a moverse y explorar
4. Fusión en continuo: Sensación de globalidad e ilimitación. Superficie Uniformemente Totalizadora.

Estas nociones de espaciales, contextualizadas en una terminología disciplinar del diseño, de totalidad y globalidad, están referenciadas claramente en la Gestalt y a su vez llevada al campo del diseño de interiores. La forma, que emerge de la instrumentación operativa, puede ser leída como una estructura coherente de relaciones perceptivas, que plenifican la lectura de unidad.

Una Gestalt (término que se asimila también a forma o estructura) es una configuración que no se reduce a la superposición o sumatoria de los elementos que la integran, sino que posee cualidades en tanto que totalidad, de modo tal que la modificación de uno solo de sus elementos puede cambiar la Gestalt en su conjunto. El todo es, entonces, más que la suma de la partes. A partir de

aquí, la visión y la escucha no podrán pensarse como algo que va de lo particular a lo general. Por el contrario, los rasgos estructurales globales son los datos primarios de la percepción. (Ciafardo, 2008, p.2)

Para Arnheim (1993), toda imagen, todo espacio, tiene una «estructura inducida»: una compleja estructura oculta, un campo de fuerzas, de tal modo que, donde quiera se coloque una figura, ésta se ve afectada por las fuerzas de todos los factores estructurales ocultos. Esta estructura estará conceptualizada bajo los criterios y categorizaciones que el diseñador proyecta. Y es que la envuelta, propuesta por Pokropek, se configura como esa estructura invisible que establece esas lógicas de coherencia en el interior, donde se potencia a más de la experiencia estética y de las lógicas de coherencia de los elementos que configuran el espacio, “las organizaciones del mundo; y éstas, son construcciones culturales, formas simbólicas con relación a una concepción de lo visible” (Ciafardo, 2008)

La obra de Zaha Hadid, lectura desde la experiencia estética y la “Fusión en continuo”

En este ensayo reflexionamos sobre la articulación de referencialidades de lenguaje de diseño en las obras de Zaha Hadid, entre la experiencia estética y la noción de “Fusión en continuo” propuesta por Pokropek (2015). No entramos en discusiones sobre la pertinencia como obra disciplinar, ni de las relaciones culturales o sociales de sus propuestas, sino en el resultado de la forma y sus elementos de lenguaje formal. Partimos de la conceptualización desde los pares categóricos, relacionando las coherencias y las lógicas formales en la percepción de globalidad uniforme y totalizadora.

Al ingresar en la escala de las *envueltas*, las relaciones: objeto-usuario, concreción material, mobiliario, utensilios, iluminación, se potencializan para la especificidad del espacio; es decir, el campo del diseño de interiores empieza a configurar nuevas posibilidades de habitabilidad de los espacios a nivel funcional, sensitivo, sensorial, estético, de confortabilidad y calidad de vida. “no todas las formas diseñadas habitables estimulan experiencia estética con la misma intensidad (...) para que la forma arquitectónica alcance esa condición y pueda entenderse como forma artística, deberá poseer una configuración formal capaz de expresar un mensaje estético” (Pokropek, 2015, p.21), y es en este campo, en dónde el diseño de interiores se siente y desarrolla de manera cómoda.

De la obra de Zaha Hadid tomaremos el componente visual, para analizar esas lógicas de coherencia que se proyectan en el espacio en un sentido de homogeneidad, totalidad y correspondencias morfológicas entre los elementos que conforman el espacio interior. Ver ejemplificación en imágenes 6 y 7.



Imagen 6 y 7: Espacios interiores: Envueltas, obra de Zaha Hadid, la categorizamos como Fusión en continuo. Fuente: (Interior Design Zaha Hadid, 2019)

En las construcciones de la percepción y del mundo en sí, la noción del espacio interior es tan antigua como el hombre, y este ha venido deconstruyéndose y volviéndose a construir según la sintonía cultural de su momento. Está claro que en la contemporaneidad, la relación con la arquitectura tiene más nexos que en otros momentos. En esa relación del espacio envolvente, el uso del espacio, el sujeto que usará ese espacio, la función con la que se proyectó esa envuelta, permite la construcción de las nociones de interpretación objeto – sujeto.

Se podrá decir, entonces, que la subjetivación del espacio da lugar a una idea muy distinta conforme el modo en que sea admitida precisamente dicha subjetivación: un desocultamiento que puede tomar los caminos de la geometría, euclidiana o no euclidiana, la fenomenología, la hermenéutica, la psicología, la física, la astronomía, etc. Presupuestos, todos, que de un modo u otro resignifican la dialéctica del vacío y el absoluto como del lugar y sus relaciones. (Reinante, 2014, p.29)

Esas relaciones, altamente visuales en el diseño de interiores, construyen su particularidad en el componente de las experiencias estéticas, en el juego de las lógicas de coherencia formales entre los cielos rasos con el piso, con el mobiliario, con las paredes, con la envolvente, con la iluminación, y en esas relaciones se potencia el desarrollo disciplinar específico; en esta secuencia coherente de la forma sólidos o huecos, virtuales o reales, cuya percepción propone una lectura de una narrativa o argumento que se presenta en los actos de celebración o ritos sociales. (Pokropek, 2015). Ver imágenes 8, 9, 10 y 11.

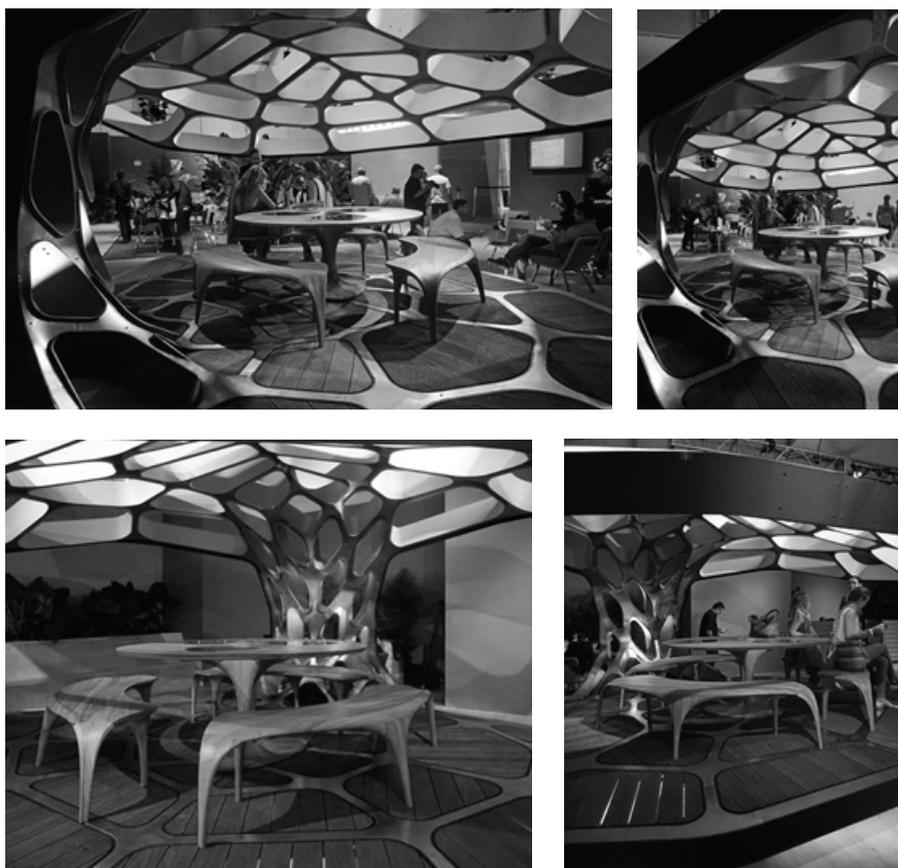


Imagen 8, 9, 10 y 11: Relaciones morfológicas entre los elementos constituyentes del espacio interior y relaciones por el todo visual. Ejemplificación de las lógicas de coherencia para la configuración de un espacio interior en fusión de continuo. Fuente: (Contact Revolution Precrafted Properties, 2018)

La lectura de estas relaciones totalizadoras está en la geometría, se materializa a partir de la proyección geométrica de la totalidad y de sus componentes a escala, así: el cielo raso abrazador, que se asemeja a la estructura de un panal de abejas, se ve “reflejado” en el piso, sin antes pasar construyendo la mesa y las bancas. El grado de semejanza de las formas se sintoniza en continuo. La materialidad en estos ejemplos, si bien armonizan la totalidad, tiene como lectura dar autonomía a cada elemento, de manera probablemente intencional. Es justamente la noción de “fusión de continuo”, la que se evidencia en estas obras, donde las relaciones de cada elemento de las envueltas diluyen sus particularidades para provocar una percepción homogenizadora, determinando la experiencia espacial en la coherencia morfológica que se da entre las partes. Así también, el campo de la concreción material en relación con el lenguaje morfológico se potencia al momento de incluirlo en la constitución total de la forma. Podemos hablar de espacios en fusión de continuo homogéneos y otros heterogéneos; sin embargo, “en ella se exalta la tensión dialéctica entre las partes y el todo.” (Pokropek, 2015, p.119). Ver imagen 12 y 13.

Las lecturas de homogeneidad y heterogeneidad en esta noción tendrán justificaciones y argumentos muy específicos, pues la fusión siempre estará presente en la totalidad de la forma, en la mixtura intencionada de las entidades espaciales provocadas. En esta conceptualización el criterio de equilibrio es pertinente como un instrumento operacional de diseño.

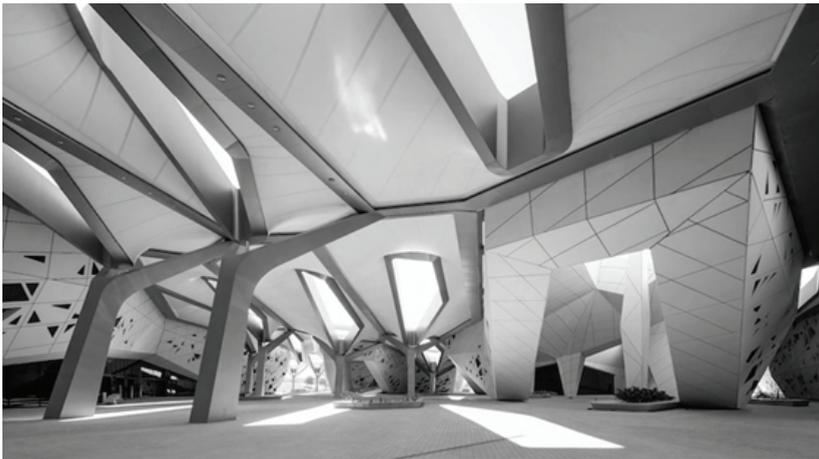


Imagen 12: La Galería de Nuevo video celebra la complejidad prismática de Kaha SAC de Zaha Hadid Architects en Arabia Saudita. Fuente: (Fotografía de Hans Georg Esch. s/a)



Imagen 13: Esta obra de ZahaHadid ejemplifica la noción de fusión en continuo homogéneo. Fuente:(Interior Design Zaha Hadid, 2019)

En este caso, la construcción de la experiencia estética descansa, fundamentalmente, en las lógicas de repetición o semejanza de las entidades que configuran la espacialidad. “Estas estructuras rítmicas sintácticas configuradas por la repetición y transformación evidente de entidades a lo largo de la trayectoria espacio-temporal que el fruidor recorre son, insistimos, el factor básico y necesario para el estímulo de la experiencia estética.” (Pokropek, 2015, p.120) Ver imágenes 14, 15 y 16.



Imagen 14: El Centro Cultural de Heydar Aliyev, proyecto de Zaha Hadid. Fuente: (Diseño y Fasión ,2017)



Imagen 15: Espacios interiores de Zaha Hadid.
Fuente: (Interior Design Zaha Hadid, 2019).



Imagen 16: Espacios interiores de Zaha Hadid.
Fuente: (Interior Design Zaha Hadid, 2019).

A manera de cierre

En la contemporaneidad la emergencia del conocimiento no se produce en pensamientos deterministas, estas nociones de abstracción se han convertido en diálogos cargados de significados en ese vínculo de geometría y estética, es decir arte simbólico de los espacios interiores resueltos con un lenguaje geométrico que se configura en las relaciones.

El campo estético, variable importante en este artículo, depende del juego de relaciones que se proponen en las categorías espaciales para configurarlo. Siendo así, en esta postura, la obra de Zaha Hadid es categorizada como una forma escultórica, en este punto, Ciafarado (2008), aporta:

Hay un territorio común entre el diseño y las artes plásticas (incluso mayor que entre algunas artes plásticas entre sí) en el tratamiento de las funciones perceptuales, de los criterios interpretativos y de las intervenciones culturales y psicológicas en esa percepción.

De hecho, la distinción entre lo artístico y lo útil no se sostiene ni siquiera en la propia historia del arte occidental, la cual incluye la presencia de innumerables objetos que son a la vez funcionales, simbólicos y estéticos (retablos, mobiliario francés, joyería, tapicería, etc.). (p.13)

Por otra lado, los marcos teóricos se construyen a partir del argumento de las variables y categorías que emergen de la práctica y del discurso proyectual.

Durante toda la línea histórica de la creación humana, el hombre ha clasificado los quehaceres artísticos según el ámbito en el que se desarrollen, bien sean en lo bidimensional (pintura, dibujo, fotografía) o en lo tridimensional (escultu-

ra, instalación, performance), en la contemporaneidad los límites entre estos ámbitos son trasgredidos, mezclándose así diferentes quehaceres de la creación, el dibujo se vuelve pintura, la pintura se vuelve fotografía, la fotografía se vuelve performance, el performance se vuelve videoart, el videoart se vuelve instalación, la instalación se vuelve escultura y la escultura se vuelve arquitectura. (Zapata, 2012, p. 13)

Pokropek en su trabajo (2015) construye un importante aporte al diversificar o clasificar las estructuras de la forma en los espacios interiores, a los que denomina envueltas, y en esas categorías la noción de *fusión de continuo* muestra cómo, en la lectura perceptiva del sujeto, entran en juego las lógicas de coherencia espacial y al mismo tiempo la lectura disciplinar de la experiencia estética.

Por otro lado es importante dar valor a la voz que se va sentando sobre la disciplina del diseño de interiores desde la arquitectura, sus relaciones y también sus controversias. En este punto las *envueltas* se convierten en una disciplina específica de análisis y profundización, ver el diseño desde el diseño.

Lo construido es siempre dador de aperturas, configurador de espacios que saben de su provisionalidad. ¿Cómo se entiende, entonces, el puente de la fotografía? Como el símbolo de la construcción que niega la interinidad del modo de habitar propiamente humano. (Bejarano, 2012, párr. 7)

Es que las disciplinas se construyen con argumento, con discusión y con práctica; los espacios interiores, en sus emergencias teóricas, merecen una suerte de aprendizaje, éstos, como las demás formas -objetos proyectados- conviven físicamente con otras formas en una relación permanente, pues no están aislados en el contexto, e influyen en ellas. “Los ambientes no constituyen envolturas pasivas, sino más bien procesos activos invisibles. Las reglas fundamentales, la estructura penetrante y los patrones generales de los ambientes” (McLuhan, 1967, p.68).

Las nociones de espacialidad y sus tipos configurativos hacen del diseño de interiores el objeto de estudio al momento de encontrar los recursos y las miradas de operatividad de su disciplina. El espacio “de esta manera está vinculada estrechamente con los mecanismos de percepción y la memoria de la experiencia previa” (Cordero, 2017, p.69) y la disciplina del diseño toma de esta realidad para configurar sus emergentes teóricos.

Como estudiosos del diseño y su morfología debemos y podemos explicitar cómo lograr “orden” en la complejidad de la contemporaneidad, configurando con sentido una red intencionada de lógicas proyectuales. “Aquí interesa destacar que, desde nuestro enfoque como diseñadores siempre nuestros productos deberían expresar algún tipo de orden, aún el “orden en el desorden”. (Pokropek, 2015, p.124).

Finalmente, cerraremos este ensayo indicando que todos estos tipos de configuraciones espaciales brindan excelentes posibilidades de exploración proyectual en el campo del diseño de interiores, pues los campos de apertura de discusión cada vez se abrirán con mayor contundencia, por un lado hemos abordado el campo de la geometría, con lo que

estamos muy relacionados en la cotidianidad proyectual, la percepción visual y sus ya conocidos aportes, y por último los aportes de las lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales.

Notas

1. “Lo más relevante y característico del interpretativismo son los significados de la conducta humana, la cual tiene carácter de signo. El enfoque interpretativo propone la comprensión de la acción humana.” (Barbera & Inciarte, 2012, p. 201).
2. Estamos refiriendo al “lenguaje” en cuanto a unidades y sintaxis de los elementos constitutivos de la forma. Es una interpretación de la estructura formal y también una manera de pasaje entre abstracción y concreción de las formas. (Giordano, 2002)

Referencia bibliografía de imágenes

- Imagen 1.** DeInteriores.es. Blog de diseño de interiores (2016). *De estilo japonés interior de la casa – cómo crear un equilibrio Zen ambiente*. Recuperado el 01 de febrero de 2019, de: <http://andalucialive.es/de-estilo-japones-interior-de-la-casa-como-crear-un-equilibrio-zen-ambiente/>
- Imagen 2, 3 y 4.** Dis&Mark. Interiorismo comercial (2014). *Propuesta de diseño*. Recuperado el 01 de febrero de 2019, de: <https://www.facebook.com/dismarkecuador/>
- Imagen 5.** RAS, Héctor Federico (1986) – Ensayos sobre morfología, conducta y estética – EUDEBA, Buenos Aires. Recuperada el 28 de enero, de: <http://teoriadelaformaopt.blogspot.com/2015/02/imagenes-fundantes-del-libro-ensayos.html>
- Imágenes 6, 7, 13, 15 y 16:** Interior DesignZahaHadid(2019). *Gallery interior design roca gallery londonzahahadid, Interiors of zaha*. Recuperadas el 15 de enero de 2019, de: <http://modern.hausplanen.club/interior-design-zaha-hadid.html>
- Imágenes 8, 9, 10 y 11:** Contact Revolution Precrafted Properties (2018). *This page contains all about Contact Revolution Precrafted Properties*. Recuperado el 02 de febrero de 2019, de: <http://kidskunst.info/linked/contact-revolution-precrafted-properties-636f6e74616374.htm>
- Imagen 12:** *La Galería de Nuevo video celebra la complejidad prismática de KahaSAC de ZahaHadidArchitects en Arabia Saudita*. Fotografía de Hans Georg Esch. (s/a). Recuperado el 02 de febrero de 2019 de: <https://www.archdaily.com/898218/new-video-celebrates-the-prismatic-complexity-of-zaha-hadid-architects-kapsarc-in-saudi-arabia/5b48e1bbf197ccbd32000112-new-video-celebrates-the-prismatic-complexity-of-zaha-hadid-architects-kapsarc-in-saudi-arabia-image>
- Imagen 14:** Diseño y Fasi3n (2017). *Lo que está dentro: El Centro Cultural de HeydarAliyev*. Recuperada el 02 de febrero de 2019, de: <https://etk-fashion.com/pt/that-there-in-the-cultural-centerGade/>

Lista de Referencias bibliográficas.

- Arnheim, Rudolf: (1954) *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1993.
- Barbera, N., & Inciarte, A. (2012). *Fenomenología y hermenéutica: dos perspectivas para estudiar las ciencias sociales y humanas*. *Multiciencias*, 12 (2), 199-205.
- Bejarano Canterla, Rosario. (2012). *Ciudades descentradas*. *Valenciana*, 5(9), 23-58. Recuperado en 24 de febrero de 2019, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-25382012000100002&lng=es&tlng=es.
- Ciafardo, Mariel (2008). *La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual*. Recuperado el 21 de enero de 2019 de: <http://arteyanalisis.com.ar/wp-content/uploads/2016/04/La-teor%C3%ADa-de-la-Gestalt-en-el-marco-del-lenguaje-visual-Ciafardo.pdf>
- Cordero Salazar, F. (2017). *La noción de forma en la imagen: ¿qué factores la condicionan?*. *DAYA. Diseño, Arte Y Arquitectura.*, 1(3), 59 - 72. Recuperado a partir de <http://revistas.uazuay.edu.ec/index.php/daya/article/view/99>
- Giordano, D. (2002). *Una interpretación de la morfología*. Seminario SEMA. Seminarios de primavera 2002.
- Mcluhan, M. (1967). *El medio es el mensaje*. Nueva York, Estados Unidos: Bantam Books.
- Reinante, Carlos. (2014) *Morfología y espacio*. Materiales para una comprensión epistémica. 1a. ed. – Santa Fe: Ediciones UNL, 2014.
- Pokropek, J. (2020). *Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales*. Cuadernos de la Universidad de Palermo, Recuperado el 05 de diciembre de 2018, de: https://fido.palermo.edu/servicios_dy/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=726&id_articulo=15330
- Pokropek, J. (2015) *La Espacialidad Arquitectónica*, Editorial Diseño, Buenos Aires.
- Zapata, María (2012) *Architectus-Sculpere: Objetos al límite entre la Arquitectura y la Escultura*. Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado el 05 de febrero de 2019 de: <https://riunet.upv.es/handle/10251/14913>

Abstract: The spatial configurations in the inner space concentrate, today, an important research field. Jorge Pokropek, in his works on architectural spatiality and the logic of coherence for the interpretation and production of interior design, proposes a theoretical corpus, which in this essay is discussed in the works of ZahaHadid. This essay focuses its attention on the field of interior spaces and their configuration, from geometry, the theory of perception and the work of spatial configurations, as operational discourses of doing for interior design.

Keywords: Spatial configurations - continuous fusion - interior design - geometry - visual perception - aesthetic experience.

Resumo: As configurações espaciais no espaço interior concentram, hoje, um importante campo de pesquisa. Jorge Pokropek, em seus trabalhos sobre espacialidade arquitetônica e a lógica da coerência para a interpretação e produção de design de interiores, propõe

um corpus teórico, que neste ensaio é discutido nos trabalhos de Zaha Hadid. Este ensaio concentra sua atenção no campo dos espaços interiores e sua configuração, desde a geometria, a teoria da percepção e o trabalho de configurações espaciais, como discursos operacionais de fazer para o design de interiores.

Palavras chave: Configurações espaciais - fusão contínua - design de interiores - geometria - percepção visual - experiência estética.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Morfología de las figurillas de la cultura tolita y su aplicación al diseño textil

Katerin Estefanía Vargas Calle *
y Diego Gustavo Betancourt Chávez **

Resumen: La Cultura Tolita, grupo étnico ancestral, ubicado en los territorios del Ecuador, es considerada como patrimonio cultural en saberes y conocimientos ancestrales que fueron transportados a la iconografía, baluartes que hoy en día son considerados únicos por su diseño, técnica de manufactura y representación simbólica. Para realizar el análisis iconográfico se consideran los íconos más representativos mediante la interpretación, utilizando metodologías de Erwin Panofsky (pre-iconografía, iconografía e iconología) para su análisis físico y simbólico, así como el sistema de Zadir Milla en leyes de la bipartición y tripartición armónica del espacio para desestructurar el ícono, generar módulos y crear una composición que integra los fundamentos del diseño en un patrón digital para el diseño textil.

Palabras clave: Cultura tolita, análisis iconográfico, des-estructura, diseño textil, identidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 150]

(*) Ingeniera en procesos y diseño de modas por la Universidad Técnica de Ambato. Interesada en los estudios morfológicos de culturas ancestrales del Ecuador. Actualmente afianza su profesión a través de la gestión y desarrollo de una marca de moda cultural.

(**) Magíster en Diseño, Desarrollo e Innovación de Indumentaria de Moda. Ingeniero Textil. Profesor investigador en la Carrera de Diseño Textil e Indumentaria de la Carrera de Diseño de Modas. Ha participado como coordinador en el proyecto de investigación: "Mejoramiento del proceso de suavizado de la fibra de cabuya" de la Dirección de Investigación y Desarrollo UTA

Introducción

La Cultura Tolita fue un grupo étnico ancestral, ubicada en los territorios del Ecuador, en Esmeraldas y expandida hacia las fronteras de Colombia conocida como Tumaco. Es considerada como patrimonio en saberes y conocimientos ancestrales que fueron transportados en elementos morfológicos con las grandes habilidades de la orfebrería en cuanto a cerámica, metalurgia, hueso, piedra y gemas preciosas, siendo una de las culturas ancestrales en representar todo su vida, cosmovisión, religión, flora, fauna, sociedad y

enfermedades a estos artefactos, relacionada a los rituales y ceremonias. Asimismo se caracterizó por ser una de las primeras en utilizar el platino en el mundo y en manifestar montículos artificiales conocidas como “tolas”.

El diseño textil es una rama de la moda ligada al arte de los textiles, una actividad técnica y creativa, determinada a presentar cualidades estéticas y estructurales en el tejido. Al hablar del diseño textil se habla de toda la composición en hilatura, tejeduría y acabados textiles con la representación de técnicas como estampados industriales y manuales, sublimados, bordados y láser. El estudio se enfoca en fortalecer el patrimonio para la difusión cultural étnica ancestral, empleándolo a los diseños textiles, como un medio para transmitir mensajes de identidad con tendencias que estén alineadas a los esquemas de moda actual, que a su vez incentive su compra al sentirse identificado con sus raíces, y la iniciativa de promover un desarrollo social y económico al país, en el área textil, artesanal y marcas de moda.

Las herramientas para la búsqueda de información es uno de los puntos focales en la morfología de las figurillas de la Cultura Tolita, dan paso al análisis e interpretación de significados en torno a la temática, conjeturan nuevas formulaciones de conceptos simbólicos y teóricos para la fundamentación de conclusiones claras y consensuadas, que proporcionan un resultado como fruto de la investigación en el que se propone presentar los elementos morfológicos de la Cultura Tolita al diseño textil mediante técnicas de acabado industriales y manuales.

Metodología

En el análisis de interpretación de significados de la morfología de las figurillas de la Cultura Tolita se presenta a Panofsky en su libro *Estudios sobre Iconología* en el que propone un método, para analizar la iconografía y la simbología de la percepción visual presentadas en obras de arte, imágenes fotográficas y el cine. Esta metodología implica un proceso de comprensión en el que se enfoca en la importancia de la imagen y su significado (forma y contenido), analiza la relación que se manifiesta entre ambas y profundiza en encontrar mensajes ocultos en la imagen. Para la interpretación de una obra, según el autor, se encuentran tres categorías de estudio: preiconográfico, iconográfico e iconológico (Panofsky, 1972).

Pre iconográfico: Analiza las imágenes a simple vista, detalla las características más relevantes que pueden captar los sentidos como: ancho, alto y profundidad, composición, elementos que lo conforman o particularidades estéticas como personajes, paisajes, colores, materiales, diseño y formas. Es un método más descriptivo que interpretativo para identificar y clasificar las imágenes.

Iconográfico: Interpreta del por qué de cada representación o personaje y por qué es lo que es, sus características como singularidades; implica analizar cada uno de los elementos para recabar y encontrar mensajes o significados intrínsecos ocultos en las imágenes para dar paso al estudio de la parte simbólica de cada rasgo mostrado expuesto en un ícono.

Iconológico: Es un estudio más profundo de toda la composición, analizando el todo de un ícono, donde la forma y el contenido se juntan para encontrar una nueva connotación.

Se busca la idea de su origen, del por qué se desarrolló y para qué, como también del pensamiento de su progenitor. Por otro lado se indaga sobre su función, saber qué representa, asimismo, se interroga si manifiesta alguna singularidad que lo aparte de un grupo en especial y si genera un cierto cambio y no evoluciona con el pasar del tiempo.

En el desarrollo creativo se emplea la metodología de Zadir Milla, según su libro la *Semiótica del Diseño Andino Precolombino*, en el que analiza el Trazado Armónico como una búsqueda de ordenamiento armónico del espacio. Este proceso antiguamente ayudó al hombre en la organización de los trazos simétricos, desarrolló un procedimiento de construcción proporcionada, a manera de pequeños módulos, para lograr proporciones armónicas y relaciones simbólicas entre sí. Este sistema genera la capacidad compositiva y creativa del Diseño Andino, como un sistema oculto para el desarrollo iconográfico de una composición. En la geometría del Diseño Andino toda ley de formación inicia con un cuadrado del que se derivan formaciones como rectángulo o el círculo, la equipartición del cuadrado o de un rectángulo forma una cuadrícula dividiendo al icono en pequeños módulos. Dicho sistema parte de dos leyes de formación la bipartición y la tripartición del espacio, esta ley se relaciona con la formación de la cruz cuadrada (Zadir Milla, 1990).

Ley de bipartición armónica: se produce al alternar rombos y cuadrados que se interiorizan entre sí, produciendo una malla de construcción lineal en distintas modificaciones y se representa de tres formas distintas.

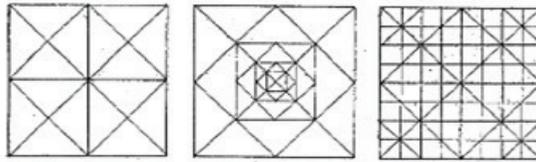


Figura N°1: Ley de bipartición armónica del espacio. Fuente: Milla, 1990.

Ley de Tripartición armónica: se genera del juego de diagonales del cuadrado y el rectángulo para formas mallas con estos cruces y se representa igualmente de tres formas distintas.

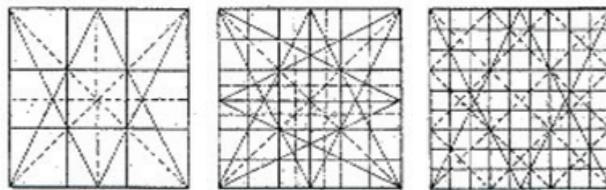


Figura N°2: Ley de tripartición armónica del espacio. Fuente: Milla, 1990.

FICHA ICONOGRÁFICA

NOMBRE: El hombre del pecho florido.
PERIODO: Desarrollo Regional.
CRONOLOGÍA: 600 a.C.-400 d.C.
REGIÓN: Esmeraldas, La Tolita.
FUENTE: Catálogo de la sala del oro.
UBICACIÓN: Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.
TÉCNICA DE MANUFACTURA: Metalurgia.



Metología de Erwin Panofsky

PREICONOGRÁFICO	ICONOGRÁFICO	ICONOLÓGICO
<p>Pieza metálica con dos colores combinando el dorado y plateado, en forma circular interiorizada por un ser antropomorfo. En el centro forma una cruz con pequeños círculos sobresaliendo de la superficie en relieve. Rodeada de una fina cinta decorada; del que parten una cabeza con un tocado en espirales y extremidades superiores e inferiores, sobresaliendo espirales y en forma de J. Se encuentra contorneada por una lámina plana circular con una fina cinta del que resaltan pequeñas volutas en todo su alrededor.</p>	<p>El metal utilizado es el oro signo de poder, es la representación del sol, fusionándolo con el platino simbolizan la nobleza. Los espirales representan la necesidad de mantener el flujo vital de energía. La Cruz Cuadrada simboliza su ideología y el orden del mundo en su cosmovisión. Las formas circulares y elevadas significaban abundancia. El ser humano es el máximo representante de la creación en la tierra.</p>	<p>Pieza decorativa utilizada como un pectoral, portado por entes de la nobleza y chamanes, como la representación del hombre en la abundancia, el orden cósmico siendo parte de su ideología y poder</p>

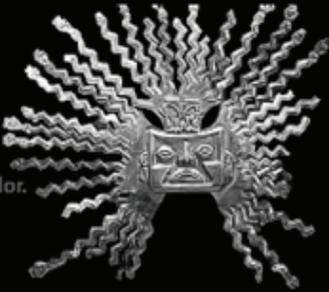
Fuente:
 (Yáñez, 2013)
 (Ugalde, 2006)
 (Matínez, 1988)
 Museo de Arte Precolombino, Casa del Alabado

1

Figura N° 3: Ficha iconográfica de “El hombre del pecho florido”. Fuente: Análisis iconográfico de la figurilla

FICHA ICONOGRÁFICA

NOMBRE: Sol de la Tolita.
PERIODO: Desarrollo Regional.
CRONOLOGÍA: 600 a.C- 400 d.C.
REGION: Esmeraldas, La Tolita.
FUENTE: Catálogo de la sala del oro.
UBICACION: Museo Nacional del Banco Central del Ecuador.
TÉCNICA DE MANUFACTURA: Metalurgia



Metología de Erwin Panofsky

PREICONOGRÁFICO	ICONOGRÁFICO	ICONOLÓGICO
<p>Objeto metálico color dorado, en forma de un rostro antropomorfo rodeado de rayos en forma de serpiente</p> <p>Algunos de los rayos tienen terminaciones de pequeñas cabezas trofeo, son 48 rayos.</p> <p>El rostro central es de forma rectangular con la parte superior cóncava que termina en dos proyecciones hacia arriba. Tiene orejas semicirculares con pequeñas perforaciones; la nariz es prominente, en alto relieve y terminada en punta.</p>	<p>La forma de rayos es la representación de su Dios sol, deidad principal en sus creencias y religión.</p> <p>El oro, metal precioso, signo de poder, nobleza y élite.</p> <p>La serpiente simboliza la regeneración de la vida y la transformación, utilizado como un ente de protección espiritual para caciques.</p> <p>Las cabezas trofeo fueron un ritual desempeñado por los habitantes de la Tolita, en la representación del enemigo caído del liderazgo y abundancia de los caciques.</p>	<p>Representa el rostro de una divinidad con rasgos humanos y de animal en forma de Sol, es una corona utilizada por personajes de mayor rango social como Caciques portado en ceremonias suntuarias y de carácter ritual, simboliza la divinidad suprema de la religión de La Tolita</p>

Fuente:
 (Yáñez, 2013)
 (Perez, 1989)
 (Matínez, 1988)
 Museo de Arte Precolombino, Casa del Alabado

2

Figura N° 4: Ficha iconográfica de “Sol de la Tolita”. Fuente: Análisis iconográfico de la figurilla

METODOLOGÍA TRAZADO ARMÓNICO

LEY DE BIPARTICIÓN



NOMBRE: Hombre del pecho florido

SIMBOLOGÍA

Pieza decorativa utilizada como un pectoral, utilizado por nobles y chamanes, simboliza al hombre en la abundancia, el orden cósmico, siendo parte de su ideología y poder

MÓDULOS PRIMARIOS



MÓDULOS SECUNDARIOS



1

Figura N° 5: Ficha Metodológica de “Hombre de pecho florido”. Fuente: Análisis iconográfico de la figurilla

METODOLOGÍA TRAZADO ARMÓNICO

LEY DE BIPARTICIÓN



NOMBRE: Sol de la Tolita.

SIMBOLOGÍA

Representa el rostro de una divinidad con rasgos humanos y de animal en forma de Sol, es una corona utilizada por personajes de mayor rango social como Caciques portado en ceremonias suntuarias y de carácter ritual, simboliza la divinidad suprema de la religión de La Tolita

MÓDULOS PRIMARIOS



MÓDULOS SECUNDARIOS



2

Figura N° 6: Ficha metodológica de “Sol de la Tolita”. Fuente: Análisis iconográfico de la figurilla

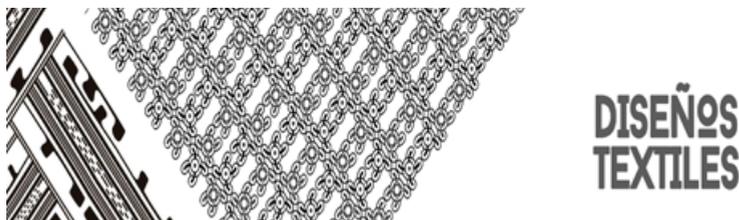
Resultados

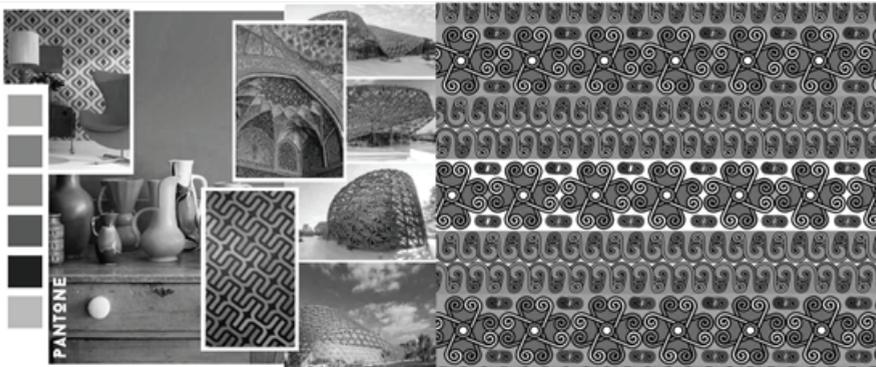
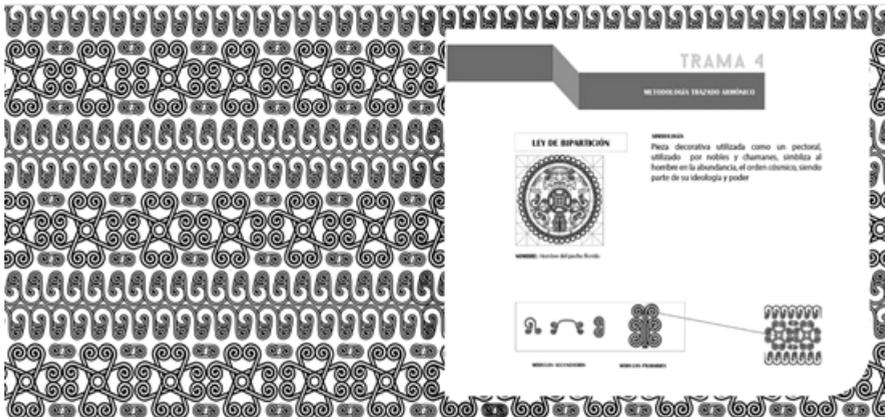
En resultado del análisis de la morfología de las figurillas de la Cultura Tolita se muestra la estructuración de fichas de interpretación por la metodología de Erwin Panofsky bajo los conceptos Pre - iconográfico, iconográfico e iconológico. Se muestra, además, una breve descripción del elemento morfológico como una introducción para el análisis: en el pre - iconográfico se describe a simple vista los rasgos observados a simple vista de la figurilla como textura, tamaño, color y forma; en el iconográfico se busca el significado de cada parte abalado por autores que hayan conceptualizado los artefactos y; finalmente, en el iconográfico se interrelaciona todos los conceptos dados y se llega a una sola interpretación de la figurilla observada.

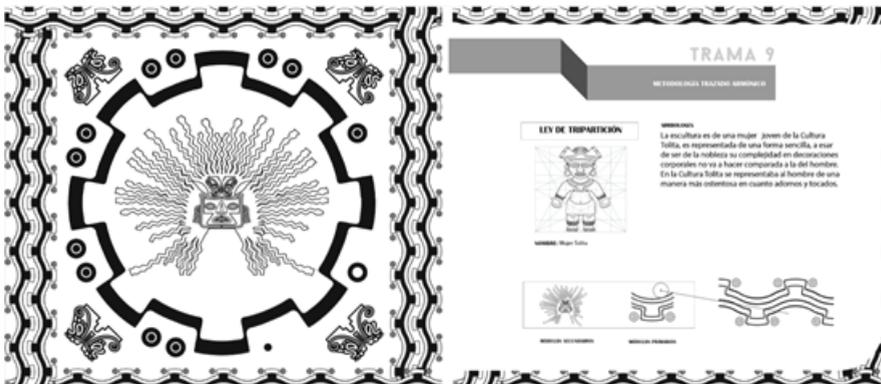
De la misma manera se desarrolla fichas para la metodología de Zadir Milla, en la generación de módulos al segmentar los íconos a través de las cuadrículas de las leyes de bipartición y tripartición armónica del espacio, substrayendo pequeñas formas denominándolos módulos primarios y secundarios. Se implementa los fundamentos del diseño para crear variaciones de módulos compuestos constituidos con la fusión de los elementos primarios y secundarios analizados por la metodología del trazado armónico. En la cromática de los diseños se implementa la tendencia Kinship. Finalmente se presenta un catálogo textil con los elementos morfológicos de las figurillas de la Cultura Tolita, en el que se expone los diseños textiles con las composiciones de los módulos y los diferentes acabados que se desarrolla, en diferentes gamas textiles y para diversos universos de vestuarios.

Los Textiles desarrollados en base al análisis iconográfico, cumplen con varios aspectos como, por ejemplo al analizar si este producto es aceptable o no los mismos fueron desarrollados en base a referentes que han trabajado como punto de inspiración la iconografía étnica, promoviendo así productos y marcas en las que se evidencia el uso esta relación, tanto a nivel mundial como a nivel latinoamericano especialmente en los países de América del Sur debido a que en estos países existe una mayor riqueza ancestral precolombina. Otro de los aspectos que se tomó en cuenta para la elaboración de los textiles son los usuarios a los que van direccionados los mismos, estos son los denominados la generación Y, son personas que han crecido entre conflictos bélicos y están muy en contacto con la tecnología así como también con la comunicación digital, razón por la cual su economía es estable.

Uno de los aspectos fundamentales para el desarrollo de las propuestas de textiles es la tendencia en la cual se basó el desarrollo de los textiles la misma que es Kinship, se enfoca a las culturas y los colectivos, que a su vez tienen un buen manejo de redes sociales. De esta tendencia se desprenden formas, colores, texturas, y variados elementos.







Discusión

Zeas (2006), en su tesis “Huellas del pasado”, realiza un estudio investigativo del arte Precolombino desde sus inicios hasta la llegada de los colonizadores españoles al Continente Americano. Toma como inspiración la Cultura Jama Coaque que analiza geográfica como cronológicamente, estudiando la iconografía impregnada en los sellos de esta cultura ancestral al visualizar su morfología y simbolismos de figuras geométricas, antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas, para transportalos estelizadamente en siete colecciones de indumentaria mediante varias técnicas como estampado en transfer, rodillo por láminas de aluminio, telas super puestas y cintas cosidas, tomando la iconografía como un símbolo de raíces culturales, difundido a sociedades actuales contemporaneas.

Fiadone (2014), en su libro *El Diseño Indígena Argentino*, analiza la iconografía o símbolos que integraron códigos destinados a prolongar el conocimiento que estuvieron plasmados en cerámica, cuero, piedra, textiles, y más representaciones simbólicas de culturas ancestrales de la Argentina como la Cultura Ciénega, La Aguada, Santa Santa María, Belén, Sanagasta, Humahuaca, Satiagueña, Wichí, Toba, Chiriguano-chané, Mapuche, Tehuelche y Ona. El objetivo es reemplantar o reconstruir los íconos, para corregir errores que fueron concebidos por el trabajo manual de los ancestros, por deformaciones causadas por el almacenamiento de estos artefactos y también por el tiempo en el que ha sido elaborados. La importancia es no perder la esencia de la referencia, que la replica sea igualmente a la original.

Milla (1990), plantea en su libro *Semiótica del Diseño Andino Precolombino* la Ley Armónica como un empleo en la forma organizacional de un elemento, partiendo del cuadrado y el rectángulo, fundamentando en dos leyes, la ley de bipartición y tripartición armónica del espacio, cada una proyectada de tres maneras diferentes para su representación, para generar módulos a partir del juego de diagonales y para relacionar a un icono y a sus elementos entre sí.

Briggs (2013), en su libro *Diseño de Estampados Textiles*, expone una síntesis de diseño de estampados mediante técnicas como estampado por rodillo, por sellos, láminas de acetato, en cera, serigrafía, además de las últimas técnicas utilizadas para enriquecer el textil como la impresión digital y el sublimado. Este libro está dirigido a diseñadores de moda que deseen incursionar en el mundo del diseño textil en estampados, mostrando una variedad de métodos y procesos de mercado para industrializar estampados como también el asentamiento de estos proyectos en el mundo productivo. El mencionado texto da cuenta, de este modo, de una serie de estampados de diseñadores reconocidos en la moda, exhibiendo indumentaria en desfiles y pasarelas y muestra, de una manera explicativa, el proceso de creación de un diseño textil desde un patrón diagramado digitalmente hasta el transportarte a un textil mediante técnicas de acabado.

Quinatoa E. (2013), en su trabajo *Representaciones Ancestrales y Colores del Cosmos*, explica el análisis de la iconografía del pueblo del Carchi en la Cultura Pastos, sus orígenes y el simbolismo de sus manifestaciones gráficas. Presenta una colección de platos con diseños propios e involucra rasgos culturales andinos, su lenguaje auténtico, además de exponer algunas piezas originales, fortaleciendo su trayectoria mediante registros digitales de los recipientes ceramicos del Carchi. Asimismo en su investigación realiza el estudio del diseño y el arte andino tanto como la procedencia física en su composición y simbología de

cada ícono, envuelta en formas geométricas, antropomorfas y zoomorfas elaboradas con un alto sentido estético y artístico en la reinterpretación simbólica astronómica del sol, la luna, las estrellas y las constelaciones, como así también la interpretación de su calendario andino en sus solsticios y equinoccios y la influencia de la cruz cuadrada.

Las culturas ancestrales son las huellas del pasado que prevalecen en la memoria de las sociedades contemporáneas, algunos se han mantenido más fuertes que otras. Su trayectoria encaminada con manifestaciones artísticas como tecnológicas fueron el inicio de toda una esencia de tradiciones y saberes simbólicos y técnicos que en la actualidad son fuente de investigaciones como acontecimientos culturales en donde toda una sociedad se encuentra inmiscuida en la espera de propuestas identitarias que reflejen sus raíces con diseños pensados en la prevalencia de grupos culturales y su sentido en la moda. Para vestir con identidad no es necesario portar indumentos autóctonos sino productos pensados en la proyección estilística contemporánea y su difusión de entes culturales étnicos como es la Cultura Tolita en su manifestación iconográfica proyectada en el diseño textil (Quinatoa E, 2013).

El Ecuador es un país lleno de pluriculturalidad ancestral y contemporánea existente en todos los territorios con acontecimientos históricos de pueblos indígenas que dejaron su paso en el tiempo y que marcaron raíces para la conservación de estos patrimonios culturales. Su gran importancia en la prevalencia continua y futura conlleva a la realización de este proyecto para realizar una propuesta iconográfica de la Cultura Tolita analizando su historia, hallazgos y las manifestaciones artísticas que hicieron de esta cultura ancestral una de las más importantes del país y de Latinoamérica, y que fue generadora de conocimientos y saberes que dieron paso al desarrollo que hoy en día en algunas partes de Ecuador se mantiene. Por esta y por muchas razones la repercusión del proyecto prioriza en la preservación de esta sociedad antigua con la proyección de sus íconos representados en artes gráficas con acabados textiles enlazándolo con la moda en todo el campo que se conoce (Crespo, 2014).

La difusión de la innovación en la sociedad es un ancla para proyectar trabajos pensados en el campo investigativo y productivo, que no solamente se queden en el plano estético, sino también que sean capaces de emitir significados y mensajes con lo que portan. El arte gráfico de representar íconos es un tema de actualidad en el diseño, que sirve para atraer consumidores contemporáneos que están guiados por las influencias de la moda. A pesar que el proyecto está guiado por el estudio de culturas indígenas antiguas no impide que se hable también de actualidad e innovación en la propuesta. El objetivo final es este. Su enfoque se encuentra en la ejecución de acabados como sublimados, bordados, láser o técnicas utilizadas para proyectar gráficos como el estampado. Aunque se conoce que su origen se dio hace miles de años por los ancestros su técnica ha sido el conductor de nuevos proyectos actuales que trasladan este método a otras dimensiones con capacidad de presentar manifestaciones de moda con pensamiento de identidad (Raymond, 2010).

El cambio ideológico que se da actualmente en la sociedad determina que estos proyectos sean parte del mundo contemporáneo, permitiendo el desarrollo de más propuestas guiadas bajo el mismo esquema. El propósito de prevalecer rasgos culturales ancestrales que impacten en el consumidor, sugiriere ideas con diseños identitarios pero, a su vez, conectados con las influencias del estilo contemporáneo. Estos iniciadores de todo un pensamiento colectivo consistente en el fortalecimiento de patrimonios ancestrales, ricos

en arte, provocan la explosión de fuentes inspiracionales, así como también son parte de la iniciación de productos con esta corriente ideológica, que sean aptos para transformar el entorno de la sociedad. Y de esta forma, los convierte en sujetos que producen contribuyendo a la economía del país y, al mismo tiempo, en comunicadores eficaces de identidad en el plano nacional como internacional (Zúñiga, 2006).

El presente estudio está dirigido a estudiantes como profesionales Diseñadores de Moda, Diseñadores Gráficos, Ingenieros Textiles o Empresarios Textiles que encausan sus pasos en el camino de la investigación con el propósito de fortalecer la identidad cultural de país y de difundir el pensamiento ideológico de este movimiento a la sociedad, proponiendo, a su vez, nuevos productos que no solamente estén conectados con la moda, sino que sean parte de un espacio en el entorno de familias ecuatorianas. Asimismo, consideramos que este tema puede dar lugar a más investigaciones que profundicen esta problemática.

El proyecto contó con todos los recursos para la elaboración, como las fuentes bibliográficas partiendo de la investigación y también entrevistas a profesionales para abalzar y obtener información como sugerencias para la propuesta del diseño textil iconográfico con acabados textiles, en saber cuáles son los más idóneos para innovar y flexibles para proyectarlos en el textil. Además se preguntó por la experiencia de los profesionales si el producto sería factible en el mercado e indicaron que la sociedad está en la espera y ansiosos de nuevos productos que tengan el valor agregado de identidad.

Listas de Referencias Bibliográficas

- Amaden, C. (2014). *Fashion Sewing. Introductory Techniques*. Barcelona : Bloomsbury publishing Plc.
- Amadeu, F. (2017). *Moda y Diseño para la Innovacion Social. Rol del Diseñador como facilitador de resiliencia social, cultural, ecologica*. Buenos Aires: Inti Textiles.
- Amaru, J. Q. (2012). *Cosmovisión Andina*. Inka Pachaqaway, Lima .
- Anticona, J. P. (2017). *Filosofía de los Incas*. Perú:. (Tesis de Grado). Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Araoz, M. (2013). *Artesanía Perú, Handicrafts*. Lima: Unimundo S.A.C.
- Artes, C. N. (2010). *Estudio de caracterización y registro de artesanías con valor cultural y patrimonial*. Chile: Consejo Nacional de la Cultura y Artes.
- Atapuma, P. (2017). *La Tolita*. Quito. (Tesis de Grado). Facultad de Comunicación Social. Universidad Central del Ecuador.
- Avellaneda, D. (2012). *Entre jaguares de lana y Dragones de seda, Iconografoia Textil*. Buenos Aires : Nobuko.
- Barrera, M. (2008). *Artesanías Textiles*. Salvador: Guiz.
- Baugh, G. (2011). *Manual de Tejidos para Diseñadores* . Barcelona: Parramón Moda .
- Bello, A. (2007). *Artes populares latinoamericanas producciones estéticas de Chile, Bolivia y Argentina*. S/C: Monografía. Mendoza.
- Belting, H. (16 <http://www.antropologiavisual.net/2017/que-es-la-antropologia-de-la-imagen-entrevista-con-hans-belting/> de Mayo de 2017). *¿Que es la antropología de la imagen?* (C. M. Sofía., Entrevistador)

- Bravomalo, A. (2006). *Ecuador Ancestral*. Quito: Softpro S.A.
- Brescia, C. (2015). *Las cruces cuadradas Chavin y la Chakana: Arqueología e Historia*. Pe-regrina, 17.
- Briggs, A. (2013). *Diseño de Estampados Textiles*. Barcelona: Art Blume.
- Canclini, N. G. (1977). *Arte popular y sociedad en America Latina*. Mexico D.F: Grijalvo, S.A. .
- Capua, C. D. (2002). *De la Imagen al Ícono. Estudios de Arqueología e Historia del Ecuador*. Quito: Abya-Yala.
- Crespo, J. M. (2014). *Saberes y conocimientos ancestrales tradicionales y populares, El buen conocer y el diálogo de saberes dentro del proyecto buen conocer*. Quito: FLOK Society.
- Cruz, M. (2016). *Prenda Demi Couture con aplicación de telares andinos*. Ambato: (Tesis de grado). Facultad de Diseño, Arquitectura y Artes. Universidad Tecnica de Ambato.
- Dolmatoff, R. (1975). *Chamán and the jaguar*. Philadelphia: Temple University Press.
- Ecuador, C. d. (2008). *Asamblea Constituyente*. Quito: Republica del Ecuador.
- Egas, M. (2015). *La cosmovisión andina se plasma en las artesanías ecuatorianas*. El Telégrafo.
- Escobedo, W. (2011). *La Cruz Cuadrada Andina, Chakana*. Cusco: .(Programa académico). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Andina del Cusco.
- Fauria, C. (1985). *El Grupo Tumaco-Tolita a través de la Colección de Torredembarra*. Barcelona: Universidad de Barcelona .
- Fiadone, A. E. (2014). *El Diseño Indígena Argentino, Una aproximacion estetica de la iconografía precolombia*. Buenos Aires: La marca editora.
- Fisch, O. (1985). *El Foklore que yo vivi*. Quito: Cidap.
- Galenao, E. (2004). *Las venas abiertas de America*. Coayacan: Siglo XX1 de autores, S.A de C.V .
- Guamán, O. (2015). *La Iconografía Precolombina y su Aplicación Artística en el Folcklor*. Machala: Utmach.
- Guerrero, M. Z. (2007). *Joyeria de estetica etnica en base a rasgos iconograficos Salasacas*. Azuay: (tesis de titulacion). Escuela de Diseño.Universidad del Azuay.
- Gutiérrez, A. G. (2007). *Hereditas Diversitas Et Variotio, Aproximación a la historia genética humanan en Colombia*. Bogotá: Fundación Cultural Javeriana de Artes Gráficas, JAVEGRAF.
- Indígenas, C. N. (2005). *Catálogo de Organizaciones de Artesanas y Artesanos Indígenas*. Mexico: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- Inexmoda. (2012). *Universos de vestuario*. Bogota: ISCI.
- Iwao, N. (2013). *Los Tejidos Japonenes Abrigan el Mundo*. Tokyo : Niponica.
- Játiva, W. (2013). *Guía multimedia implementada en el aula virtual como herramienta de apoyo para la enseñanza-aprendizaje de tejeduría plana*. Ibarra : .(Tesis de Grado). Carrera de Ingenieria Textil. Universidad Técnica del Norte Fica.
- Jimenez, A. (2009). *Indigenas del Mundo Moderno, Aculturacion de las etnias mexicanas ejemplificadas por medio de los textiles*. Buenos Aires: (Tesis de graduación). Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- Kendall, T. (2006). *Manual para el tinte de hilos y tejios*. Barcelona: Acanto.
- King, E. (2003). *Textile Printing, Support program for importers*. Carolina del Norte: Cotton Incorporated.

- Luft, R. (2009). *Artesanías Y Medio Ambiente*. Mexico D.F: Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad, Liga Periféricos- Insurgente Sur 4903.
- Matínez, J. L. (1988). *Artes y Joyas del Antiguo Ecuador*. Chile: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Medina, D. (2015). *Consideraciones del diseño para el desarrollo de ropa jean y s relacion con la ergonomía del usuario adolescente de los colegios del cantón Patate*. Ambato: .(Tesis de grado). Facultad de Diseño, Arquitectura y Artes. Universidad Técnica de Ambato.
- Mella, L. (2010). *Iconografía Textil Mapuche*. Santiago de Chile: .(Tesis de grado). Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Universidad de Chile.
- Milla, Z. (1990). *Introduccion a la Semiotica del Diseño Andino Precolombino*. Lima: Amaru Wayra.
- Murra, J. (2006). *Awakhuni, Tejiendo la Historia Andina*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.
- Panofsky, E. (1972). *Estudios sobre Iconología*. Madrid: Ediciones Castilla S.A ; Maestro Alonso, 21; Madrid Printed in Spain .
- Perez, G. (1989). *Nuestro Pasado: La Tolita*. Quito: Museo del Banco Central.
- Pesok, J. (2004). *Introducción a la Tecnología Textil*. Montevideo: Sector Textil de la Asociación de Ingenieros Químicos.
- Polo, M. V. (2010). *Plan Estratégico de Marketing para la Marca "Silvia Zeas"*. Cuenca: .(Tesis de Grado). Facultad de Ciencia y Tecnología. Universidad del Azuay.
- Pozo, C. E. (2013). *Valorización del paisaje cultural Andino y la arquitectura ancestral de las tolas o piramides en tierra*. Quito: .Tesis de Mestria. Facultad de Artes. Universidad Central del Ecuador.
- Quinatoa, E. (2013). *Culturas Ancestrales del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Quinatoa, E. (2013). *Representaciones ancestrales y colores del cosmos, Diseños de los platos del Carchi*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Quinatoa, L. (2014). *Aspectos de la cosmovisión andina en la serie de kukayus pedagógicos del Sistema de Educación Intercultural Bilingüe del Ecuador en comparación con la visión occidental moderna*. Quito: Título de Maestria. Area de Educación. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Raymond, M. (2010). *Tendencias*. Madrid : Promopres.
- Registro Oficial, O. d. (2006). *Propiedad Intelectual*. Quito: Organo del Gobierno del Ecuador .
- Retis, R. A. (2011). *Moda étnico-andina: implicancias de su uso*. Perú: .(Tesis licenciatura). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad Mayor de San Marcos.
- Rodríguez, M. (2014). *Diagnóstico de la producción de artesanía ancestral en los cantones Loja, Gonzanamá y Saraguro de la provincia de Loja*. Loja: (Tesis de grado). Area Administrativa. Universidad Técnica Particular de Loja.
- Russell, A. (2013). *Principios Basicos del Diseño Textil*. Barcelona: Gustabo Guili.
- Sánchez, E. (2002). *Historia del artes, Arte Precolombino*. Madrid : Cambio 16.
- Serapio, G. (2012). *Centro de Diseño Textil y Moda*. Puebla: (Tesis de grado). Departamento de Arquitectura, Escuela de Artes y Humanidades. Universidad de las Américas Puebla. .

- Strano, L. (2015). *Diseño de autor: partir del textil, El textil y sus invenciones*. Palermo: . (Tesis de Grado). Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- Udale, J. (2008). *Diseño Textil, Tejidos y Técnicas*. Barcelona: Gustavo Gili S.L.
- Ugalde, M. F. (2006). *Difusión en el periodo de Desarrollo Regional: algunos aspectos de la iconografía TumacoTolita*. Quito: Bulletin de l'Institut français d'études andines.
- Unesco. (1997). *Guía metodológica para la captación de información sobre la artesanía*. París: Unesco.
- Unidas, N. (2015). *Declaración Universal de Derechos Humanos*. Ginebra: DUDH.
- Yáñez, J. M. (2013). *Del símbolo al Diseño*. Quito : Fundacion Sinchi Sacha con la cooperación de la Union Europea .
- Zapata, L. (2008). *Manual práctico de curtido natural de cuero y producción de artesanías*. Bolivia: Inia.
- Zeas, S. (2006). *Huellas del Pasado*. Cuenca: .(Tesis de Grado). Facultad de Diseño. Universidad del Azuay .
- Zigheboin, A. (2002). *Memoria Textil e Industria del Recuerdo en los Andes*. Quito: Abya Yala .

Abstract: The Tolita Culture, an ethnic group located in Ecuador, is considered as cultural heritage and ancestral knowledge that were transported to the iconography, bastions that today are considered unique for their design, manufacturing technique and symbolic representation. To perform the iconographic analysis the most representative icons are considered through interpretation, using Erwin Panofsky's methodologies (pre-iconography, iconography and iconology) for their physical and symbolic analysis, as well as the Zahir Milla's laws system that establish harmony in both bipartition and tripartition of the space to deconstruct the icon, generate modules and create a composition that integrates the fundamentals of design in a digital pattern for textile design.

Keywords: Tolita culture - iconographic analysis - de-structure - textile design - identity.

Resumo: A Cultura Tolita, um grupo étnico ancestral, localizado nos territórios do Equador, é considerada como patrimônio cultural em conhecimento e conhecimentos ancestrais que foram transportados para a iconografia, baluartes que hoje são considerados únicos por seu design, técnica de fabricação e representação simbólica. Para realizar a análise iconográfica os ícones mais representativos são considerados através da interpretação, utilizando as metodologias de Erwin Panofsky (pré-iconografia, iconografia e iconologia) para sua análise física e simbólica, bem como o sistema Zahir Milla nas leis de bipartição e tripartição harmônica do espaço para desconstruir o ícone, gerar módulos e criar uma composição que integre os fundamentos do design num padrão digital para o design têxtil.

Palavras chave: Cultura Tolita - análise iconográfica - desestrutura - design têxtil - identidade.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria.

Paola Cristina Velasco Espín *

Resumen: Las personas y el entorno conforman una relación interactiva, significativa y participativa, en este sentido es posible que esta interacción tenga varias dimensiones morfológicas y narrativas diacrónicas siguiendo lo propuesto por Ganoe y Pokropek. Se pretende descifrar las transformaciones del espacio como creador de una realidad nueva y aumentada a través del análisis gráfico que permita visualizar la evolución espacial de uno de los referentes históricos del barrio 'Altivo Ambateño' de la ciudad de Ambato, conocido como la plaza 'Urbina'. Agentes históricos marcan el nacimiento del barrio 'Altivo Ambateño' y configuran su morfología durante más de un siglo: el espacio nace en un terreno baldío rodeado por la línea del tren en 1906. Luego de algunos años se rodea de casas de teja y adobe de baja altura, en 1920 (La Hora, 2009); más tarde, se convierte en refugio de quienes huían de los escombros que caían de las edificaciones en 1949. Después, se transforma en mercado cubierto en 1987 y en 2009 se configura como mercado soterrado y plaza cívica. Actualmente existen planes para rediseñarlo como mercado a nivel y plaza cívica elevada (La Hora, 2018). Así, estas diferentes transformaciones espaciales podrían relacionarse con la memoria de la ciudad y sugerir significados del lugar durante cada época.

Palabras clave: Plaza Urbina - memoria - forma - transformación

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 163 - 164]

(*) Docente de la Facultad de Diseño, Arquitectura y Artes, Universidad Técnica de Ambato Arquitecta, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Máster en Diseño y Construcción Urbana en Desarrollo, University College London

Introducción

Desde sus inicios la ciudad de Ambato capital de la provincia de Tungurahua, en Ecuador, se ha identificado como un centro de acopio de productos agrícolas para la comercialización, dinamizando la economía local y permitiendo que se desarrollen varias actividades complementarias en su espacio urbano (Moya, 1987). Si bien desde la visión institucional, la ciudad se ve a sí misma como un nodo comercial e industrial, cabe cuestionar qué tipo

de ciudad se vive desde sus calles, espacios públicos y mercados; y qué puntos de (des)conexión existen entre el imaginario institucional que construye forma urbana y la memoria colectiva que la habita.

Para esto, el texto se estructura en cuatro secciones principales. En la primera sección- se conceptualiza la estructura narrativa a partir de su relación con el espacio y la memoria, se considera que este enfoque permite estructurar el análisis de un espacio como un ente dinámico a través del tiempo, que simultáneamente se conecta con dimensiones físicas y sociales que se materializan en la forma arquitectónica.

Para explicar la producción de la forma, en la segunda sección, es preciso integrar criterios que permitan analizarla desde su relación con el entorno físico y social, pues la plaza Urbina ha permanecido en el mismo emplazamiento por más de un siglo, transformándose y transformando su entorno.

En la tercera sección, se presentan dos tablas de análisis gráficos que parten del marco teórico establecido y de los datos recopilados sobre el lugar de estudio. Organizar imágenes, texto y dibujo, permite contar una historia del lugar que involucra tanto acontecimiento sociales como urbanos en la creación del mercado y su entorno. En la última sección se relaciona la morfología espacial con los itinerarios espaciales suscitados en la época, se describen los elementos que conforman los principios de acción del envolvente y el envuelto; se analiza la producción de la forma urbana y arquitectónica como producto de ajustes con el entorno y de su relación con las personas. Si “la narrativa es una forma que adquiere la memoria colectiva” (Mendoza, 2004, p13) es posible que revisar la transformación del sector permita encontrar pistas para pensar su futuro desde su pasado habitado.

Tiempo: Narrativa y espacio

Ganoe (1999) se refiere a la diacronicidad en base a la relación entre narrativa y ambiente, o temporalidad y orden, y establece que ambos términos se desarrollan en un tiempo, y a través de un período particular. En este sentido el orden seleccionado puede responder a preferencias culturales y a la percepción selectiva secuencial u holística (Gifford 1997 en Ganoe 1999). Es decir que, la forma de seleccionar y organizar la información en un ambiente puede estar determinada por varios factores. Esto implica que se pueden recopilar cantidades limitadas de información cada vez que el observador se mueve a través del espacio “nunca “entrando” en el mismo diseño dos veces” (Ganoe, 1999, p. 5). De ahí, que la relación diseño/ historia o espacio / historia, se cuenta varias veces “no solo desde el punto de entrada sino también en reversa, caminando y sentado, mientras se observa pasivamente y se hace actividades, o se está completamente ocupado o distraído” (Ganoe, 1999, p. 5).

Esta perspectiva permite un doble análisis en este estudio. Por un lado, permite explicar la forma en que las personas se mueven a través ‘de’ y en ‘relación’ al espacio de estudio. Por otro lado, permite mirar la transformación del espacio a través del tiempo, no como un proceso directo y objetivo, sino como una vía que puede ser transitada en varias direcciones y observada desde varios puntos de vista a través de las relaciones entre la forma y su contexto físico y social. En este caso, se propone mirar los cambios de la plaza Urbina en Ambato, a través de un período determinado, considerando variables que influyen en

la forma arquitectónica; se considera al espacio arquitectónico como un objeto dinámico a través del tiempo y en movimiento constante.

La importancia de relacionar narrativa y espacio proviene de la posibilidad de desprender de esta relación varios significados que posiblemente hacen parte de la memoria colectiva del sector y la ciudad. Aquí la forma urbana- forma arquitectónica, existe también a través de la relación con las personas. Sobre esta relación, Casanova (2011) sugiere que existimos en estrecha relación con nuestro medio; esta relación se traduce en el habitar como un estrecho vínculo entre personas y ambiente que se desarrolla en un lugar y tiempo específicos. Así como el habitar, el “hecho arquitectónico” se constituye tanto a partir de medios espaciales como de medios temporales, el lugar arquitectónico se construye en y con el tiempo. Al ser el nexo entre espacio y tiempo específicos, entre espacio y habitar, el lugar arquitectónico “... constituye(n) las fundamentales estructuras existenciales de la identidad y de la memoria” (Casanova, 2011, p. 66).

Según Danko, Meneely y Portillo (2006) la construcción de historias, “permite a los individuos dar sentido a la experiencia humana”, es decir que, la construcción de historias nos permite relacionarnos y desarrollar conexiones entre nuestras experiencias pasadas y las de otros (p.11). Del mismo modo, sugieren que la estructura narrativa, como el diseño, existe a partir de las particularidades del contexto, del tiempo y de las percepciones subjetivas. Surge así un “conocimiento conectado” que permite ver al diseño como un sistema social: dependiente del contexto y socialmente entrelazado. (p. 12)

En este caso, “contar historias, igual que diseñar, es un proceso creativo de selección y organización de eventos caóticos que nos permite discernir cómo los diversos elementos se unen para formar experiencias significativas. Ambos juegan un papel central en nuestra comunicación con los demás” (p. 12). De esta forma, la estructura narrativa permite vincular el pasado vivido, el tiempo, el espacio y los significados que se encuentran en la cultura (Mendoza, 2004, p. 3). Entorno social y físico, tiempo y forma se juntan en la memoria de la ciudad.

Al hablar sobre el hecho arquitectónico, Casanova (2011) lo reconoce como un lugar habitado en un espacio específico y que se despliega en un período determinado. Al examinar esta noción de continuidad el autor propone dos posibles escenarios: en el primero, se refiere a la cotidianidad que se desarrolla enmarcada por formas arquitectónicas constantes. Sin embargo, en el segundo escenario, el autor se refiere a la posibilidad de que un lugar arquitectónico cambie a través del tiempo, pero que a pesar del cambio “...conserva su mismidad, sigue configurando a su modo una estructura durable sobre la que proyectamos nuestra identidad, estando-ahí” (p. 67). Tanto la narrativa, como posibilidad de orden para contar historias y conectar pasados, presentes y futuros colectivos; como el “espesor” de un lugar arquitectónico y su cualidad de “mismidad” resultan relevantes para estudiar la forma arquitectónica y su vínculo con la memoria.

Morfología del espacio.

Para el estudio, se consideran tres definiciones de forma, al inicio la citada por Christopher Alexander, después la elaborada por Borie, Micheloni y Pinon (2008) y finalmente la postulada por Pokropek (2018). En primer lugar, se considera la definición de Christopher

Alexander de la forma como resultado del equilibrio entre objeto y contexto. Alexander propone que "... todo problema de diseño se inicia con un esfuerzo por lograr un ajuste (*fitness*) entre dos entidades: la forma en cuestión y su contexto" (Alexander, 1976, p. 21). De esto se desprende que, al diseñar, podemos controlar la forma, en tanto que dejamos el "resto del mundo" como es, también afirma que: "el contexto es aquella parte del mundo que hace exigencias a esa forma; todo lo que en el mundo hace exigencias a la forma es contexto. El ajuste es una relación de mutua aceptabilidad entre estos dos elementos" (Alexander, 1976, p.24), por lo tanto, la producción de formas debe responder a particularidades determinadas en el entorno.

Alexander revisa las condiciones en las que se producen las formas y propone dos escenarios posibles. En el primero, en las culturas "inconscientes de sí mismas", existen tradiciones firmes que guían a producción de formas y se resisten al cambio. Sin embargo, en estos entornos, el individuo está en estrecha relación con la forma, "el hacedor de formas no sólo hace la forma sino que vive en ella" (p. 54), en este proceso, el individuo es solamente una parte de la producción de la forma, esto implica la participación de varios agentes: es un proceso colectivo, autoadaptativo, en el que las formas se producen ajustadamente "en equilibrio activo con el sistema" (p. 59), y en donde la cultura a través de tradiciones "amortigua los cambios introducidos e impide que se extiendan a otros aspectos de la forma" (p. 56), y se define como "viscosidad".

El segundo escenario, se desarrolla en las culturas "conscientes de sí mismas". En este caso, Alexander describe el proceso de producción de formas como aquel en el que tanto la cercanía entre sujeto y forma como la resistencia al cambio facilitada por la importancia de las tradiciones, son mucho menores. Un aspecto característico de este proceso es la afirmación individual, "la autoconsciencia trae el deseo de liberarse, el gusto por la expresión individual, el rechazo de la tradición y lo tabúes, la voluntad de autodeterminación" (p. 62). Es decir que la producción de forma recae en el individuo y su genio personal, sin embargo, al librarse de la tradición se encuentra con una vasta complejidad. En este sentido, Alexander argumenta que, para abordar esa complejidad, se recurre a conceptos genéricos que corren el riesgo de volverse dogmáticos y como consecuencia

"la complejidad del problema no queda nunca desembrollada del todo y las formas producidas no sólo son incapaces de satisfacer sus especificaciones tan cabalmente (...) sino que también carecen de la claridad formal que tendrían si se comprendiera mejor la organización del problema a que se las ajusta". (p. 71)

El problema y la forma se relacionan directamente, la primera al estructurarse deficientemente desencadena que la generación formal sea siempre parcial, así, la concepción formal no se puede adaptar a las exigencias por completo debido a la comprensión incompleta del problema.

En segundo lugar, Borie, Micheloni y Pinon (2008) parten de la definición de forma de Alexander como producto del contexto y su relación de ajuste permanente. Los autores postulan que "el proyecto arquitectónico consiste en la adaptación recíproca de las formas y de su contexto" (p. 22). Al definir la forma arquitectónica, se observa "una doble estruc-

turación, a la vez de la materia y del espacio” (p. 31) es decir de llenos y vacíos. Al pensar la forma como materia, se concibe al objeto arquitectónico como un objeto escultórico, mientras que, al definirla como espacio, se prioriza la estructura del espacio interno. Para comprender mejor la relación, es necesario recurrir al análisis de Prada (2010) sobre los llenos y vacíos en arquitectura. Para explicar esta relación, el autor incluye los términos desarrollado por Paul Klee: endotrópico y exotrópico. Usados para explicar maneras de configurar elementos en una composición, se pueden definir como situaciones en que un elemento se configura “porque algo ocurre en su interior” en el primer caso, y “porque algo ocurre en su exterior” en el segundo. (Prada, 2010, p. 70). Adicionalmente, se presenta un tercer caso en el que endo y exotrópico se combinan, “consiste en la configuración de un elemento por lo que ocurre simultáneamente dentro y fuera de él” (Prada, 2010, p. 70). Klee extendió estos conceptos de la bidimensionalidad hacia la tridimensionalidad en arquitectura, considerando posible “configurar con materia un cubo endotópico, rodeado de vacío, y con vacío un cubo exotópico, rodeado de materia.” (Prada, 2010, p. 70). En tercer lugar, del análisis de la forma realizado Pokropek (2018), se toman para este análisis las categorías estructurales y las cadenas armónicas pues se considera que permitirán dilucidar características particulares en la transformación del espacio en estudio. Las categorías estructurales, se consideran como elementos poseedores de “una “geometría”, una lógica que reúne y separa un conjunto de líneas, puntos y áreas desde una intención configurativa.” (Pokropek, 2018, p. 21). De ahí que el espacio arquitectónico se caracteriza como poseedor de dos estructuras interdependientes: una de ellas define la configuración exterior, es decir es el envolvente; la otra define la organización de su espacialidad interior “envuelta”. (p. 21). Las cadenas armónicas se traducen en nociones presentes en las organizaciones formales que refuerzan las características seleccionadas, de modo que el argumento formal se vuelve autorreferencial y en consecuencia “puede vehicular mejor el conjunto de significados estructurados.” (Pokropek, 2018, p. 22)

Memoria: Plaza Urbina

Para el análisis del espacio, por un lado, se consideran los conceptos de narrativa y su conexión con la memoria a través del orden diacrónico que vincula acontecimientos relevantes que podrían haber influido en la configuración del espacio. Por otro lado, se pretende analizar la forma del lugar de estudio desde lo propuesto por Alexander (1976), Borie, Micheloni y Pinon (2008) y Pokropek (2018) para desentrañar su transformación y estructura a través del tiempo.

En Ecuador, a finales del siglo XX la ruta desde la Costa meridional a la sierra central más común era la de Guayaquil a Babahoyo de allí a Guaranda, Ambato y finalmente Quito (Clark, 2004), esto también se puede evidenciar en la novela ‘A la Costa’ (1904) del prestigioso intelectual ambateño Luis A. Martínez (Ospina Peralta, 2011), sin embargo, Babahoyo, Guaranda y Ambato viven otro cambio mayor en los itinerarios espaciales de conexión interregional, si bien en 1860 la idea gubernamental era unir Ambato y Babahoyo, el ferrocarril que llegaría a Quito en 1908 cambió el eje de articulación a Yaguachi-

Bucay-Alausí-Riobamba-Ambato-Quito dejando fuera a Babahoyo, Chimbo y Guaranda (Ospina Peralta, 2011), transportando un total de 138 mil toneladas métricas de diversos productos desde 1908 hasta 1927 (Moncayo Albán, 2015).

Así, finalmente el 29 de noviembre de 1906 (ver imagen 1906 figura 1) el tren arriba a Ambato después de cruzar el gran obstáculo denominado 'Nariz del Diablo' y Mocha (Guardavía, 2012), así se configura la calle Olmedo y se genera espacio público, este recorrido rodeaba la plaza, dándole una extraña figura que simula una estrella de siete entradas en donde luego de algunos años se construyen casas de teja y adobe de baja altura (La Hora, 2009).

En 1920 el lugar se transforma de plaza a centro de expendio de productos al por mayor hasta los setenta (Nicola, 2009) (ver imagen 1920 figura 1) y en 1930 (ver imagen 1930 figura 1) se rodea de edificaciones donde se distingue la escuela Las Américas, el Círculo Tarqui y la fábrica de vinos Carbonell.

El 5 de agosto de 1949 la ciudad de Ambato y varias localidades de Tungurahua son destruidas por un terremoto, así varias misiones internacionales inician una etapa de modernización (Ayala Mora, 2015), la plaza acoge a moradores que huían de los escombros que caían de las edificaciones y se refugiaban en este amplio sector con carpas durante algunos días. (imagen 1949 figura 1)

Los cambios en los itinerarios del sistema de transporte mutan del ferrocarril hacia uno basado en los automóviles y camiones, la creación de la vía Quito-Santo Domingo y el auge bananero expulsarían a Ambato del circuito principal entre Quito y Guayaquil, sin embargo, a pesar de no estar en el centro de articulación comercial, seguiría creciendo desde mediados del siglo XX y centralizaría la producción y el comercio de toda la Sierra central (Ospina Peralta, 2011).

Según Portais (1987) citado en Ospina Peralta (2011) entre 1940 y 1980 los actores del comercio convierten al centro comercial en un mercado mayorista de todo el país para numerosos productos alimenticios debido a su hacer y organización. Después, entre 1960 y 1980 debido al auge del modelo desarrollista se constituye en un polo manufacturero, artesanal y comercial de la sierra central, ya en 1980 posee la mayor cantidad de establecimientos comerciales, manufactureros y de servicios de más de diez empleados.

En el texto Ambato- ciudad mercado, Luz del Alba Moya relata en 1987, la importancia de la provincia Tungurahua, como tercer centro de comercialización agrícola del país y el más importante para abastecimiento interno. (Moya, 1987, p. 256). Se considera la ciudad como un centro de comercialización importante pues sus características geográficas permiten una variada producción agrícola. En la época, la actividad en los mercados de la ciudad, hacen que la población se duplique particularmente los lunes. (p. 271) Esto producto de la designación de Ambato como capital de la provincia en 1860 y de la prohibición de los domingos como días de feria por el gobierno de García Moreno. (p. 275).

La actividad comercial en las plazas motiva otras actividades complementarias que se desarrollan en las inmediaciones de las plazas. Moya (1987) denomina a estos espacios complementarios, calles feriales, patios y bodegas, "tentáculos" de las ferias minoristas." (p. 268) "Estas calles se encuentran segmentadas por especialidades: de productos alimenticio. (frutas, legumbres, hortalizas), ropa, zapatos, baratijas, etc, en este sentido reproducen la organización de los mercados y, al mismo tiempo, revelan las particularidades de la

provincia a nivel de la producción agrícola y artesanal” (p. 268). De forma que la magnitud de la plaza debe entenderse integrando estos elementos como extensiones del uso comercial en las viviendas aledañas. (p. 268- 269)

Es así que, en 1987, con partida extrapresupuestaria el alcalde de la época, Galo Vela Álvarez, construye la cubierta y piso, se corrige desnivel, y la obra se inaugura en agosto de 1988 (El Heraldo, 1988). (ver imagen 1988 figura 1)

Después, el 14 de Agosto del 2009 se inaugura la plaza cívica Mercado Urbina, el proyecto fue ejecutado por el Consorcio ContradingTorrefuerte y diseñado por Hernán Paredes, posee una plaza de mercadeo, plaza cívica y parqueadero, con alrededor de 11326 metros cuadrados de área intervenida y un valor de 3 578 504 dólares (El Heraldo, 2009a), el mismo periódico lo titula como ‘El mall del pueblo’ (El Heraldo, 2009b), una obra progresista y ‘para toda la vida’ (La Hora, 2009) (ver imagen 2009 figura 1).

Finalmente, en noviembre del 2018 se anuncia el proyecto de rediseño del mercado contemplando nivelación de plataforma principal y conexión con red de alcantarillado (La Hora, 2018) (ver imagen 2018 figura 1).

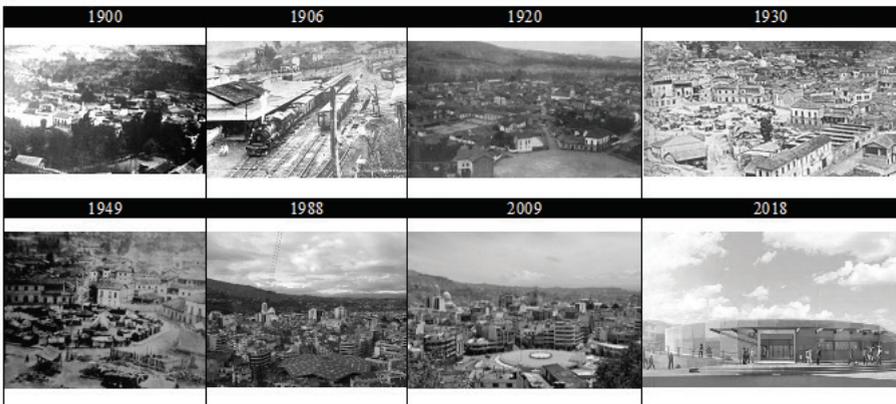


Figura 1: Narrativa: orden diacrónico. Transformación del sector plaza Urbina, contexto social y memoria. Fuente: Elaboración propia a partir de varias fuentes: diarios locales y revisión bibliográfica

Si bien la forma urbana ha sido configurada en estrecha relación con el contexto social y temporal particular de la época, corresponde mirar cómo estas particularidades posiblemente influyen en la constitución y transformación de la forma arquitectónica de la plaza. Partiendo de tres criterios sobre la forma se pretende analizar el sitio de estudio a través de diagramas elaborados en base a fotografías y mapas del lugar. A través del texto y del dibujo, se busca representar y comprender la evolución de la forma, así como articular los cambios a manera de cortes en determinados años -capturas- de acuerdo a la información recopilada.

La forma como producto del contexto.

En 1906 los elementos determinantes que configuran el sector son predominantemente la topografía y línea del tren que la rodea; éstos determinan la forma física de la futura plaza y asentamientos, asignándole un carácter cóncavo que se inscribe en lo convexo de la topografía. Para el año 1920, se observa un vacío urbano delimitado por las manzanas construidas, se podría decir que la plaza no tiene límites físicos más que las pieles de los edificios cercanos, pues no existen elementos permanentes que la contengan, además del nivel del piso. (figura 2A)

En 1949 la plaza se transforma, se delimita a través de las estructuras temporales que la ocupan. Primero como mercado para la comercialización de la producción agrícola de la provincia en los días de feria, y luego como un lugar seguro para los damnificados del terremoto que devastó gran parte de la ciudad. En este caso, los elementos que marcan en el terreno la forma de la futura plaza, son la plataforma que se despega del piso y los refugios que se distancian de los escombros de las edificaciones cercanas para ubicarse rodeando el centro del vacío previo. En este caso, la forma empieza a constituirse a partir del piso y de elementos temporales que aparecen producto de un terremoto.

La forma empieza a consolidarse desde lo trazado por los usos previos, en consecuencia, en el año 1988 se “formalizan” un piso duro nivelado que se despega del terreno natural y una cubierta que se levanta sobre él en correspondencia con su forma. Los bordes se mantienen permeables y en conexión directa con la calle. La forma (piso, cubierta, bordes permeables) posiblemente legítima y es legitimada por el uso del espacio como un mercado.

Para el 2009, el espacio conserva la forma dada por el uso previo como un mercado, sin embargo, crece verticalmente sobre y bajo la línea de tierra: la cubierta se transforma en una plaza cívica, el mercado se desarrolla en el interior bajo el nivel de la calle. La relación con la calle se interrumpe en la mayor parte del perímetro, salvo en los cuatro accesos. A finales del 2018, el gobierno local ha presentado una visión futura de la plaza. En ella, se prevé una reconciliación del mercado con el nivel de la calle. Se mantienen los bordes sólidos y los niveles sobre y bajo la calle.

Adicionalmente, Alexander propone mirar los cambios que se producen en las formas a través de las sociedades en las que se inscriben. Éstas, a través de sus sistemas culturales, presentan un mayor o menor grado de resistencia al cambio en relación al número de personas que participan en la producción de la forma arquitectónica, en el conocimiento de las técnicas de producción y en su cercanía con ellas, lo que denomina como viscosidad.

En este caso se podrían identificar dos períodos en los que la producción de la forma en la Plaza Urbina cambia. Hasta el año 1949, el espacio se configura a partir de la participación activa de varios grupos sociales: al ser un lugar de intercambio seguramente participan vendedores y compradores; al ser un espacio de refugio son las y los afectados por el terremoto quienes lo configuran. Posiblemente, durante las décadas siguientes, la plaza presenta usos que se alternan entre el comercio y el refugio hasta que el intercambio de productos prevalece. Según el autor, esto representaría una conexión directa entre personas y forma y una velocidad baja de cambio pues depende de un grupo extenso: mayor viscosidad.

En 1988 se inaugura la cubierta producto de la gestión del gobierno local y de la asociación de Vivvanderas del mercado (El Heraldo, 1988) que de cierta forma lo moderniza. Se podría decir que a partir de esta intervención, la configuración de la forma le corresponde a un equipo

técnico personificado por concejales, trabajadores y contratistas del municipio (El Heraldo, 1988) y ya no al colectivo social. Esto representaría, según Alexander, una desconexión entre la forma y quienes la habitan y su incapacidad de transformarla pues esto requiere conocimientos técnicos. En este escenario, la velocidad de cambio de la forma aumenta, pues depende de un grupo técnico reducido: menor viscosidad.

Forma arquitectónica: principio de acción envolvente y envuelto.

En 1920 el principio de acción envolvente podrían ser las viviendas y vías cercanas, mientras que el principio de acción envuelto sería el vacío urbano, es decir que el espacio estaría limitado tan solo por las moradas existentes. Después, en 1949 el envolvente se conformaría, por una parte, por la plataforma que separa las vías de la plaza, y por otro, los refugios temporales. Además, lo envuelto serían los interiores de los refugios y la distancia sobrante entre plataforma y hogares estacionales manteniendo la relación con los restos de las moradas existentes. Luego, en 1987 el envolvente irrumpe con planos horizontales triangulares elevados en el paisaje, mientras que el principio de acción envuelto verticalmente nace en la plataforma y finaliza en la cubierta, horizontalmente mantiene la relación con las moradas existentes. Más tarde, en el año 2009 el envolvente se conforma por volúmenes de hormigón y acero sólidos mientras que el principio de acción envuelto se deprime conformando una sustracción en el suelo, la relación con las moradas existentes se reduce a conexiones controladas. Finalmente, en el 2018, el principio envolvente se mantendría conformado por volúmenes de hormigón y acero sólidos pero el principio de acción envuelto se conectaría directamente con las vías existentes.

Las cadenas armónicas podrían identificarse en la cualidad de la forma construida que responde directamente a la forma del vacío urbano que se configura desde que el tren pasa por la ciudad. Es decir que, las cadenas armónicas podrían manifestarse en el volumen arquitectónico, en su configuración concéntrica y circular congruente con el entorno. (figura 2B)

Forma arquitectónica: materia y espacio (llenos y vacíos).

En esta sección se considera la relación lleno/ vacío y su grado de actividad en el interior (endotropía), en el exterior (exotropía) o en el interior y exterior simultáneamente. Para el espacio que se estudia, la actividad se determina de acuerdo al uso y a las personas que habitan el espacio.

En el año 1920, la actividad se desarrolla mayormente en el vacío urbano. Se podría considerar que los elementos que delimitan este vacío son las construcciones cercanas (llenos). Situación predominante: exotrópica. En 1949, la continuidad del vacío circundante cambia. Si bien la actividad permanece en el exterior, aparecen volúmenes temporales que podrían considerarse como elementos llenos, habitados y con una temporalidad distinta a la del intercambio comercial. Situación predominante: exotrópica.

En el espacio aparecen elementos construidos que cambian una vez más el espacio en 1988; se diferencian claramente interior y exterior. La actividad interior y exterior están

interconectadas y posiblemente en equilibrio. Podría decirse que la comercialización de productos se extiende del interior hacia el exterior y viceversa. Situación predominante: exo- endotrópica. Desde el 2009, la relación interior- exterior se modifica. El volumen crece verticalmente, sin embargo, parecería que la intensidad del intercambio comercial decrece al interior y permanece en el exterior. El interior, de cierta forma se aísla del vacío exterior. Situación predominante: exotrópica. (figura 2C)

La visión a futuro del espacio muestra una versión similar a la existente, sin embargo, se plantea recuperar la relación entre interior y exterior. Podría ser que la actividad al exterior se mantenga, y por medio de la conexión interior- exterior, se recupere el uso del volumen.

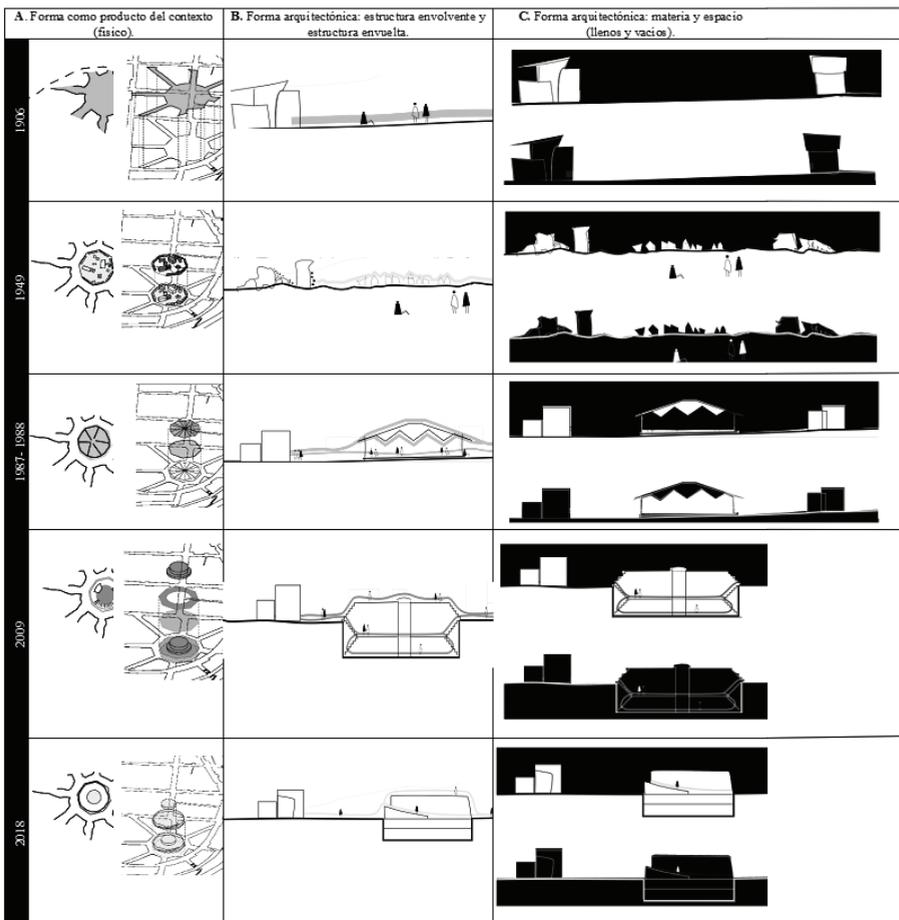


Figura 2: Transformación Plaza Urbina, forma arquitectónica y memoria. A. Forma como producto del contexto (físico). B. Forma arquitectónica: estructura envolvente y estructura envuelta. C. Forma arquitectónica: materia y espacio (llenos y vacíos). Fuente: Elaboración propia a partir de: diarios locales y revisión bibliográfica.

Discusión

El análisis del espacio se apoya principalmente en la posibilidad de generar “conocimiento conectado” (Danko, Meneely, y Portillo, 2006.) a través de la estructura narrativa, vinculando eventos históricos con la transformación del espacio en el que se asienta la plaza Urbina desde hace un siglo. Este ejercicio, permite entrever las exigencias del mundo (social) sobre la forma. Sin embargo, a pesar de la importancia del contexto social en determinadas épocas, la forma se estructura también a partir de fuerzas físicas, por lo que se han considerado aspectos como la configuración física del entorno, las estructuras envolventes y envueltas y la relación lleno- vacío para dilucidar otros aspectos de dichas transformaciones.

Desde 1906, la constitución de la morfología espacial pública se relaciona con los itinerarios espaciales de conexión interregional entre la costa meridional y sierra central cuyas transformaciones van desde la presencia del tren hasta de automóviles y camiones. Así, la ciudad se organiza según los recorridos y puntos de llegada del ferrocarril, además, en los alrededores se desarrolla infraestructura educativa, militar y productiva. Después, con la generación de vías que reemplazan rutas nacionales llegan los automóviles y camiones a la ciudad (Ospina Peralta, 2011), y desplazan los recorridos y puntos existentes e imponen nuevos ejes rectores.

Por otra parte, el transporte de productos en grandes proporciones (Moncayo Albán, 2015) motivan la conformación de un centro de expendio de productos al por mayor desde 1920 a 1970 (Nicola, 2009). A pesar del terremoto devastador del 5 de agosto de 1949 y el cambio de los sistemas de transporte a mediados del siglo XX (Ospina Peralta, 2011), la ciudad continúa creciendo y convirtiéndose en un nudo comercial de la sierra central, llegando hasta 1980 a poseer el mayor número de establecimientos comerciales, manufactureros y de servicios (Ospina Peralta, 2011). Moya (1987) la considera el tercer centro de comercialización del país, es por esto que el espacio se estabiliza a través de la cubierta y piso que comienzan a realizarse en 1987 y se inauguran en 1988.

En este punto, el concepto de viscosidad- la mayor o menor rapidez de cambio de la forma- podría considerarse a partir del entorno construido como del entorno social. Entonces, la forma se ajusta a los requerimientos espaciales- de acuerdo al emplazamiento y a los sociales- de acuerdo al uso y a la modernización del país que se muestra a través de la infraestructura ferroviaria y vial-. Así mismo, se puede distinguir el cambio entre la producción colectiva de la forma arquitectónica, a partir del uso y del habitar, y la producción individualizada, a partir de una visión tecnista.

El envolvente se transforma desde las viviendas y vías cercanas (1920) luego se conforma por la plataforma elevada y los refugios temporales (1949), después aparecen planos horizontales triangulares elevados (1987), más tarde surgen volúmenes de hormigón y acero sólidos (2009 y 2018). Es decir que el envolvente aparece primero como una intervención mínima en el terreno y progresivamente crece hacia el piso hasta enterrarse en él. La situación de lo envuelto se transforma entonces simultáneamente, desde el vacío urbano sin límites, a los interiores de las tiendas temporales para luego limitarse por planos horizontales livianos y luego por elementos sólidos verticales de cierre. El espacio envuelto se va retrayendo desde 1920 hasta casi desconectarse del exterior y enterrarse en la tierra.

En este caso, las cadenas armónicas reforzarían el cierre progresivo del espacio envuelto a través de envolventes cuya materia incrementa con el paso del tiempo.

El análisis gráfico aquí propuesto, pretende facilitar la visualización de la relación entre la forma urbana y sus transformaciones en relación al entorno. Lejos de ser concluyente, en esta sección se propone revisar las limitaciones del texto y las interrogantes que se podrían abordar en futuros estudios.

Al relacionar la estructura narrativa con la transformación del sector y con su memoria colectiva, es necesario incluir en futuros análisis la experiencia de las personas que lo habitan, es posible que existan vínculos con el espacio que permitan añadir nuevas dimensiones para estudiarlo.

Siguiendo la propuesta de Alexander (1976), la evolución de la forma arquitectónica es el resultado de la relación de ajuste continuo y del cambio facilitado o ralentizado por la tradición. Se considera que esta correspondencia permanece. Adicionalmente, el concepto de “mismidad” propuesto por Casanova (2011) resulta interesante, pues se podría pensar que, a pesar de las transformaciones formales tanto del espacio urbano como del objeto arquitectónico, existen cualidades que persisten y en algunos casos se desea recuperar como la relación interior- exterior. A través de la revisión del espacio y su “espesor” temporal, es posible dilucidar los ajustes de la forma e identificar ciertas permanencias. Si “la memoria permite imaginar el futuro prolongando el pasado” (Haye, Herraz, Cáceres, Morales, Torres, Villacrés, 2017, p. 24), de qué manera se podrían imaginar los futuros ajustes entre forma arquitectónica y entorno?

Lista de Referencias Bibliográficas

- Alexander, C. (1976). *Ensayo Sobre La Síntesis de La Forma* 4ta ed. Ediciones Infinito, Buenos Aires.
- Ayala Mora, E. (2015). *Historia del Ecuador II: Época Republicana*, Corporación Editora Nacional - UASB-E. Recuperado de ProQuestEbook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/utasp/detail.action?docID=5513605>.
- Borie, A, Micheloni, P y Pinon, P, (2008). *Forma y deformación. De los objetos arquitectónicos y urbanos*. Editorial Reverté, SA, Barcelona.
- Características técnicas de la obra*. (14 de agosto 2009a). El Heraldo, p. 7B
- Casanova, B. N. (2011). *Arquitecturas II: Nuevos escritos de teoría de la arquitectura*. Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com>
- Clark, K. (2004). *La obra redentora: el ferrocarril y la nación en Ecuador, 1895-1930*, Corporación Editora Nacional - UASB-E, Recuperado de: ProQuestEbook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/utasp/detail.action?docID=3225116>.
- Danko, S., Meneely, J and Portillo, M. (2006)., *Humanizing Design through Narrative Inquiry*. Interior Design Educators Council, Journal of Interior Design 31(2), 10- 28
- El mall del pueblo*. (14 de agosto 2009b). El Heraldo, p. 9B
- Emotiva inauguración de la cubierta de la plaza Urbina. (1 de septiembre 1988) *El Heraldo*.
- Ganoe, C. (1999)., *Design as Narrative: A Theory of Inhabiting Interior Space*. Interior Design Educators Council, Journal of Interior Design 25(2), 1-15.

- Guardavía. (2012). *Revista de Ferrocarriles del Ecuador Empresa Pública*. Recuperado de: <http://trenecuador.com/ferrocarrilesdeecuador/wp-content/uploads/2014/09/guardavian6.pdf>
- Haye, Andrés, Pablo Herraz, Enzo Cáceres, Ricardo Morales, Manuel Torres-Sahli y Nicolás Villarroel. (2018). "Tiempo y memoria: sobre la mediación narrativa de la subjetividad histórica". *Revista de Estudios Sociales* 65: 22-35. <https://doi.org/10.7440/res65.2018.03>
- Mendoza García, J. (2004). *Las formas del recuerdo. La memoria narrativa*. Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social, (6), 0.
- Moncayo Albán, C. (2015). *Quito o Guayaquil: eje articulador de la red urbana del Ecuador*. Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Recuperado de: ProQuestEbook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/utasp/detail.action?docID=4849755>.
- Moya, Alba. (1987). Ambato-ciudad mercado. En S. Allou et al. *Geografía básica del Ecuador. T. III. Geografía urbana. El espacio urbano en el Ecuador*. Red urbana, región y crecimiento. Quito: CEDIG, ORSTOM, IGM, IPGH.
- Ospina Peralta, P. (2011). *El territorio de senderos que se bifurcan: Tungurahua, economía, sociedad y desarrollo*. Corporación Editora Nacional. Recuperado de: ProQuestEbook Central, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/utasp/detail.action?docID=3220984>.
- Ospina, P., Chiriboga, M., Larrea, C., Torres, AL., Alvarado, M., Santillana, A., Larrea, AI., Maldonado, P., y Camacho, G. (2009). "Tungurahua: una vía alternativa de modernización económica". *Documento de Trabajo N° 35*. Programa Dinámicas Territoriales Rurales. Rimisp, Santiago, Chile
- Plaza Urbina, una obra progresista. (14 de agosto 2009). *La Hora*, p. A14
- Pokropek, J. (2018). Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales en *Cuaderno 81 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (2020). p. 19-29 ISSN 1668-0227
- Prada, M. D. (2010). *Arte y vacío: Sobre la configuración del vacío en el arte y la arquitectura*. Recuperado de <https://ebookcentral.proquest.com>
- Rediseño de la plaza Urbina requiere más de 6 millones de dólares. (18 de noviembre 2018). *La Hora*. Recuperado de <https://www.lahora.com.ec/tungurahua/noticia/1102201567/redisenio-de-la-plaza-urbina-requiere-mas-de-6-millones-de-dolares>

Abstract: People and environment make up an interactive, meaningful and participative relationship. It is possible to this interaction to have several diachronic morphological and narrative dimensions following the proposal of Ganoe and Pokropek. The aim is to understand space transformation as a creator of a new and augmented reality through graphic analysis that allows visualizing the spatial evolution of one of the historical references of the neighborhood 'Altivo Ambateño' of Ambato city, known as the Plaza 'Urbina'. Historical agents mark the birth of the neighborhood 'Altivo Ambateño' and shape its morphology for more than a century: the space was born in a vacant lot surrounded by the train line in 1906. After some years it is surrounded by tile and adobe low height houses, in 1920 (La Hora, 2009); later, it became a refuge for those fleeing from the rubble that fell from the buildings in 1949. Later, it became a covered market in 1987 and in 2009 it became an

underground market and a civic plaza. Currently there are plans to redesign it as a market at a high level and civic plaza (La Hora, 2018). Thus, these different spatial transformations could be related to the memory of the city and suggest meanings of the place during each period.

Keywords: Plaza Urbina - memory - form - transformation

Resumo: As pessoas e o ambiente compõem uma relação interativa, significativa e participativa, nesse sentido é possível que essa interação tenha várias dimensões morfológicas e narrativas diacrônicas seguindo a proposta de Ganoe e Pokropek. O objetivo é decifrar as transformações do espaço como criador de uma realidade nova e aumentada através da análise gráfica que permita visualizar a evolução espacial de uma das referências históricas do bairro 'Altivo Ambateño' da cidade de Ambato, conhecida como a Praça 'Urbina'. Agentes históricos marcam o nascimento do bairro 'Altivo Ambateño' e moldam sua morfologia por mais de um século: o espaço nasceu em um terreno baldio cercado pela linha de trem em 1906. Depois de alguns anos ele é cercado por casas e adobe de baixa altura, em 1920 (La Hora, 2009); mais tarde, tornou-se um refúgio para aqueles que fugiam dos escombros que caíram dos edifícios em 1949. Depois, tornou-se num mercado coberto em 1987 e em 2009 tornou-se um mercado subterrâneo e uma praça cívica elevada. Atualmente, há planos para reformulá-lo como um mercado em uma praça cívica elevada (La Hora, 2018). Assim, estas diferentes transformações espaciais poderiam se relacionar à memória da cidade e sugerir significados do lugar durante cada época.

Palavras chave: Plaza Urbina - memória - forma - transformação

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Entornos escondidos del barrio Altivo Ambateño.

Juan Daniel Cabrera Gómez *

Resumen: La investigación pretende exponer los componentes sociales del barrio Altivo Ambateño de la ciudad de Ambato-Ecuador, mostrando el interior de algunos locales comerciales artesanales. Estos interiores se podrían considerar espacios perceptivos o visuales que emanan significados espaciales y temporales intrínsecos. Boontharm (2015) describe a los espacios interiores de Nakameguro-Japón como *milieus* creativos escondidos, y los considera expresiones a diferentes escalas que tienden a ser culturalmente específicas. De esta manera los locales comerciales en el Altivo Ambateño, se analizarán morfológicamente a través de las leyes de organización visual (Reinante, 2014), categorías estructurales, texturales, cadenas armónicas (Pokropek, 2018) y formaciones de identidad (Castells, 1997), para descifrar comportamientos, funcionamientos y significados que podrían denotar características particulares de los actores del barrio, señalar potencialidades únicas del lugar y descubrir las relaciones suscitadas en el imaginario barrial. El diario británico *The Guardian* describe barrios de Polonia, Argentina, Japón, entre otros, destacando los componentes sociales, marcando una relación entre las lógicas espaciales con el individuo y el entorno, así describe a los locales de Tokyo como *milieus* creativos que se traslapan en las zonas comerciales y urbanas.

Palabras clave: Análisis morfológico - espacios interiores comerciales artesanales - barrio Altivo Ambateño - entornos escondidos.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 178 - 179]

(*) Docente Investigador en la Universidad Técnica de Ambato desde el período septiembre 2016 – febrero 2017; master en Arquitectura por la Universidad de Lincoln, Inglaterra; Arquitecto por la Universidad Católica de Quito, Ecuador.

Introducción

La preocupación por la forma nace con la psicología de la Gestalt. Este enfoque influye más tarde en otras áreas como el diseño. Así a través de leyes de organización visual de la Gestalt del recinto se genera narraciones espaciales estacionales explicando la relación forma-estructura.

Para entender la forma podría ser importante clarificar los orígenes etimológicos de las palabras ‘forma’ y ‘figura’, y abordar la ‘ousía primera’, postulada por Aristóteles, y sus partes *hyle* y *morphé*; esta última al considerarse la ‘esencia’ o ‘idea platónica’ podría ser catalogada según las dinámicas de la identidad desarrolladas por Manuel Castells en *El Poder de la identidad* (Zarzar y Guney, 2008).

La comprensión espacial varía según la percepción personal, y ubica a la persona como ente vinculante con el espacio comprendido, además estipula la relación individuo con la sociedad como creadora de una realidad (Santibáñez, 2006), y roles (Zarzar y Guney, 2008); y, al mismo tiempo, se distinguen referencias fundamentales según las teorías de los sistemas sociales (Schumacher, 2011)

Habitantes, trabajadores y visitantes direccionan y configuran la evolución y crecimiento del paisaje urbano respondiendo a factores culturales, sociales, ideológicos y políticos considerados como invisibles. Las relaciones imperceptibles entre componentes sociales, actores políticos, sucesos históricos culturales y medios de comunicación del barrio Altivo Ambateño de la ciudad de Ambato-Ecuador generan un imaginario urbano en el que los componentes sociales (habitantes y trabajadores) rechazan con protestas y carteles adosados en las fachadas, proyectos planteados por los actores políticos (municipio) que desconocen los sucesos históricos culturales que marcaron el nacimiento y morfología del barrio, permitiendo que medios de comunicación construyan una identidad del barrio desacertada.

En mapeos realizados en el barrio Altivo-Ambateño de la ciudad de Ambato-Ecuador se identifican los componentes sociales como los habitantes y trabajadores. Por una parte, los habitantes conforman ciertos límites imaginarios, emiten comentarios referentes a la vida en el barrio y rechazan los proyectos del municipio, la prostitución y las drogas. Por otra parte, los trabajadores poseen locales destinados a la venta de alcohol y comercios artesanales como luthiers, sastrerías, modistas y talabarterías.

Marco teórico

A. *Hyle y morphé*

La psicología de la forma o psicología de la Gestalt comienza en Alemania durante el período intermedio entre la Primera y Segunda Guerra mundial y se difunde principalmente por los Estados Unidos (Sacristán Romero, 2005). La percepción y comportamiento del ser humano en relación a la forma son los aportes más representativos que luego inciden también en otras ramas, como el diseño.

La comprensión del espacio puede relacionarse directamente a la persona, así, puede ser percibido exteriormente como el que habita la persona o, interiormente como el que habita en la persona (Cornejo Parolini, 2012), es decir que el ser podría encontrarse dentro de un ambiente o podría contener algún otro.

Reinante (2014) denomina la Gestalt del recinto, al espacio donde se producen referencias y significados tanto espaciales como temporales y enumera algunas leyes de organización visual como la figura-fondo, proximidad, semejanza, continuidad y cierre, además explica que todo acto de observación construye una Gestalt (forma-estructura). De esta manera estas leyes permitirían ordenar el ejercicio de observación y distinguir partes del recinto.

La forma se presenta desde su concepción y al mismo tiempo como elemento resultante, muchas veces relacionado a prácticas culturales. Es así que en arquitectura en los enfoques de diseño durante los procesos de 'forma-material, predomina la concepción de la forma sobre la materialización (Menges, 2006), consolidando de esta manera a la forma como una parte inicial y a la materialización como producto resultante. Por otra parte, como exponen Oluwatoni Asojo, A., y Taiwo Asojo, T. (2015) en el artículo "The Influence of Indigenous Forms, Art, and Symbols on Sacred Spaces: A Study of Two Catholic Churches in Nigeria", existen figuras y símbolos provenientes de la cultura que son materializadas como elementos arquitectónicos, así relacionan la organización espacial del santuario alrededor del altar y la figura de una tienda o carpa en los espacios sacros de iglesias católicas en Nigeria con la naturaleza indígena de la comunidad.

Además, la 'forma' se podría entender desde los vocablos en inglés 'form' and 'shape', distinguiendo a la primera como una estructura formal que no es directamente observable, mientras que la segunda se podría definir como la apariencia visible y concreta de algo (Calduch, 2014).

Aristóteles utiliza estos dos conceptos para afirmar que las cosas tienen su fin propio, su ser o esencia (...), y que su materia se organiza y estructura (...) adquiriendo su forma (Calduch, 2014). Además, Aristóteles al modo de ser 'en sí' lo llama 'ousía primera' que suele traducirse como 'substancia' y a las demás 'formas de ser' o diversas maneras de ser 'en otro' las llama 'accidentes' y son nueve: cantidad, cualidad, relación, lugar, tiempo, posición, posesión, acción y pasión; finalmente afirma que la 'ousía primera' es un compuesto, constituido por dos factores o principios, materia (hyle) y forma (morphé) (Colegio24hs, 2004).

Así, destaca que la forma o morphé es el 'que' de algo, lo determinante o lo activo, mientras que la materia o hyle, es de lo que está hecho algo, lo indeterminado o lo pasivo, además la forma no hay que confundirla con la figura que podría ser un 'accidente'. La morphé equivale a 'esencia' y corresponde a la 'idea' platónica, in-forma o imprime forma a la materia y de este modo le hace 'ser' lo que en cada caso es (Colegio24hs, 2004).

Entonces se podría decir que la apariencia visible y concreta de algo proveniente del vocablo 'shape' se relaciona con la materia o hyle; por otro lado, lo inobservable procedente del vocablo 'form' se relaciona con la forma o morphé. Por lo tanto, la primera entrega caracteres tangibles y la segunda corresponde al conjunto de características permanentes e invariables que determinan a un ser o una cosa y sin las cuales no sería lo que es.

B. La referencialidad del orden formal

La forma arquitectónica posee dos tipos de estructura abstracta o principios de acción interdependientes, el primero definido por la configuración envolvente o exterior o 'volumetría', el segundo definido por la lógica de organización de su espacialidad o espacialidades 'envueltas' o interiores (Pokropek, 2018). De tal manera que coexisten dos categorías, una es la que encierra o envuelve y otra la que se encuentra atrapada o encerrada.

La configuración envolvente o la espacialidad envuelta podría entenderse desde la concepción de la forma indagando sus elementos originales, es decir que la materialidad tangible se regiría por decisiones previas que marcan el desarrollo, así, se pueden reconocer

objetos similares o diferentes a través de esquemas clasificatorios o marcos conceptuales, y construir el conocimiento mediante la clasificación y explicación de los principios que rigen el rol, tamaño, proporción y ubicación de las partes (Pokropek, 2020). De esta manera, la materia se puede comprender realizando esquemas que expongan los puntos de partida elementales.

Luego estos esquemas se agrupan y ordenan elementos, de tal manera que para las partes de un sistema existe una ley rectora o matriz inmaterial que organiza formas. Esta estructura abstracta separa líneas, puntos y planos a través de una geometría y se podrían entender a través de siete categorías (Ras, 1999). El primer paso sería reconocer el principio más evidente u oculto, que podría ser una estructura definida, ordenada, o por lo contrario indefinida o aleatoria (Pokropek, 2018). La primera fase para encontrar elementos ordenadores podría ser descubrir el molde intangible que organiza.

Además podría decirse que las partes de este sistema se organizan formalmente y envían un mensaje estético. Estas organizaciones formales son definidas por 'cadenas armónicas formales' que agrupan nociones polares enfáticas y permiten incrementar la coherencia interna al presentarse simultáneamente convirtiendo más comprensible al argumento formal (Pokropek, 2018; de tal manera que la comprensión del mensaje formal depende de la aparición de dualidades interiores. Asimismo, las organizaciones formales, estimulan la experiencia estética y dependen de dos tipos de relaciones lógicas: por un lado se encuentra la sintáctica entre partes, y por otro, la de interpretaciones y emociones en relación a prácticas sociales (Pokropek, 2018). Por lo tanto el orden formal se relaciona tanto con la combinación de las partes como con las costumbres.

La forma aparte de enviar un mensaje también genera percepciones, precisamente, la interpretación de significados propios de la forma estimulan una experiencia global donde a cada uno de los sentidos corresponde una interpretación específica. Este proceso se conoce como transformación propioceptiva y relaciona un estímulo visual a una cadena armónica perceptual (Pokropek, 2018), subsecuentemente, la información transmitida de la forma alienta un conocimiento total donde se enlaza lo sensorial con un significado determinado atribuido.

Cuando un significante se entiende sobre sí mismo y su configuración, se vuelve autorreferencial, al mismo tiempo, el nivel de definición y coherencia contribuyen a la autorreferencialidad (Pokropek, 2018). También, el paradigma de la autorreferencia pretende resolver la tensión del individuo con la sociedad como problema de reproducción de lo social, así este par, individuo-sociedad crean una 'realidad social' (Santibáñez, 2006).

Berger y Luckmann citados en Santibáñez (2006), usan el concepto de institucionalización como proceso de construcción de la 'realidad social' a través de la 'tipificación recíproca de acciones habitualizadas' resultado de los miembros de un sistema social. Lo social se comprende como niveles de emergencia no reductible a lo individual, en donde la diferencia sistema-entorno es una directriz básica, relacional, que entiende a los sistemas personal y social como autorreferenciales que autoproducen elementos constituyentes (Santibáñez, 2006).

Schumacher (2011) reconoce dos quehaceres complementarios que confronta la auto-poesis en su trayectoria de la actualización continua adaptiva:

1. El quehacer de identificar los próximos problemas sociales, y,
2. El quehacer de descubrir nuevas soluciones espaciales.

Usando una distinción fundamental de la teoría de los sistemas sociales de Luhmann, la distinción de yo-referencia (referencia interna) y mundo-referencia (referencia externa), se refiere a los quehaceres como:

1. Referencias a los problemas sociales que confronta la arquitectura constituyendo un mundo-referencia o referencia externa.
2. Referencias a las posibles soluciones espacio-morfológicas, considerando con un espectro de opciones, constituyendo el dominio del yo-referencia o referencia interna.

La distinción del yo/interno versus el mundo/externo existe en todos los sistemas funcionales modernos como re-entrada de la distinción de sistema-entorno. En el caso de la arquitectura esta re-entrada toma 'forma' en la distinción entre forma (espacio, composición, etc) como indicando el yo-referencia y función (programa, performance, etc) como indicando el mundo-referencia (Schumacher, 2011).

C. Esencias de resistencia

Moraes Zarzar y Guney (2008) reflexionan acerca de si, "deberíamos aceptar la homogeneización cultural del mundo en este proceso de globalización (...) y si, es posible generar edificios y lugares que incorporen la idea de identidad en un mundo globalizado" (p 61), finalmente que: "sería importante observar donde las actuales identidades nos están llevando (...), para mirar esta nueva condición y trabajar con ellas críticamente".

En *El poder de la identidad*, Manuel Castells citado en Zarzar y Guney (2008), habla de las dinámicas de la identidad que cambian su poder a través del tiempo; además afirma que la identidad se refiere a la percepción y se encuentran características en personas, objetos, edificios, ciudades, todo el tiempo intentando clasificar y comparar (Zarzar y Guney, 2008). 'Identidad' tiene que ser distinguida del 'rol'. Así se podría decir que el 'rol' es a la función de tal manera que una persona puede tener varios roles y se construye a través de la relación entre ella y la sociedad, mientras, la identidad es al significado, y no se construye a través de la misma relación, sino a través de un proceso de individualización (Zarzar y Guney, 2008).

Manuel Castells se basa en la identidad colectiva y categoriza la identidad como: legitimadora, de resistencia y de proyecto, en donde, la primera categoría es introducida por una institución dominante que intenta someter a los actores sociales, después, la segunda categoría se genera por aquellos actores que se encuentran en condiciones devaluadas por esto construyen 'trincheras' de resistencia y sobreviven a base de principios produciendo comunidades o comunas, y podría ser la más importante de las categorías, y finalmente la tercera categoría se hace presente cuando los actores sociales en base de cualquier material cultural construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad buscando la transformación de las estructuras sociales.

Castells citado en Moraes Zarzar y Guney (2008), acota que las identidades son formadas por un conjunto de características cambiables y que una identidad de resistencia podría convertirse en una de proyecto y después en una legitimadora, además que este tipo de identidad genera ‘comunidades’ que defienden su espacio, sus lugares, contra las lógicas ‘sin lugar’ de las corrientes de la dominación social características en la era de la información. En el mismo trabajo se cita a la ‘Ciudad genérica’ realizada por Koolhaas, quien rechaza la identidad legitimadora, y reconoce que la identidad más fuerte es aquella que se resiste a expandirse, renovarse (...), además estipula que la ciudad es poseedora de numerosas identidades.

D. Entornos creativos.

Cada barrio posee características peculiares así en el periódico *The Guardian* dentro de la columna ‘calles por delante’ se describen barrios de distintas partes del mundo, como por ejemplo Villa Crespo en Buenos Aires-Argentina, Podgorze en Cracovia-Polonia y Nakameguro en Tokyo-Japón.

A principios del año 2000 parecería no tener final la subdivisión del barrio más caliente de Buenos Aires, primero vino Palermo Soho y después Palermo Hollywood (Barker, 2009), algunas inmobiliarias recurrieron a ‘prácticas engañosas’ al comercializar propiedades en Villa Crespo cambiándole el nombre al barrio por ‘Palermo Queens’ (Clarín, 2007), los locales clamaban ‘no más americanización’: ‘Villa Crespo, se mantendrá, Villa Crespo’ (Barker, 2009).

El distrito de Podgorze, construido en el siglo 19 por el fallo de Habsburgs, era gris, vacío y se desmoronaba; actualmente atrae la atención global por el parque judío de Kazimierz, el bar alrededor de la Plac Nowy, la pared del guetto judío, la fábrica Schindler y la farmacia Pankiewicz’s, estos lugares permiten la llegada de músicos, estudiantes y cineastas interesados en el filme la ‘Lista de Schindler’ de Steven Spielberg (Cresswell, 2008).

Así también se describe al barrio Nakameguro como una zona en expansión al sur-central de Tokyo, una atmósfera que mezcla lo contemporáneo de vanguardia y un estilo retro (Joe, 2008). Boontharm (2015) describe a los espacios interiores de Nakameguro-Japón como milieus creativos relativamente escondidos, afirma que existe una traducción de ideas creativas en la realidad espacial y los considera expresiones a diferentes escalas culturalmente específicas, destaca partes como *ura* y *omote*, asociando el concepto de interioridad con asuntos más amplios.

Las ventas que se mezclan en los entornos característicamente residenciales demuestran una actividad comercial baja pero un intenso re-uso creativo, además se pueden calificar como ‘comprar en casa’, la ubicación difumina la sobre-posición de zonas comerciales y urbanas (Boontharm, 2015).

Según Boontharm (2015) se desarrolla un sentido de autenticidad espacial, anti-exposición, que crea el reino significativo interior produciendo que los consumidores opten por definir maneras en las que visten hasta su estilo de vida en general. Los objetos tienen un valor particular y son expresados por la simple estética de antiguo, natural y mínimo, son diferentes del consumo en masa, no son pretenciosos dentro de la esfera real de la domesticidad y dan énfasis a lo ordinario como objetos diarios (Boontharm, 2015).

E. Entornos escondidos

En mapeos realizados en el barrio Altivo-Ambateño de la ciudad de Ambato-Ecuador se identifican dos componentes sociales: habitantes y trabajadores, por una parte, los habitantes conforman ciertos límites imaginarios, emiten comentarios referentes a la vida en el barrio y rechazo a los proyectos del municipio, la prostitución y las drogas, por otra parte, los trabajadores poseen locales comerciales en su mayoría artesanales.

Durante recorridos por el sector se puede reconocer variados tipos de comercios en donde destacan oficios como talabarteros, sastres, lutieres, sombrereros, arregladores de zapatos, bicicletas y aparatos eléctricos.

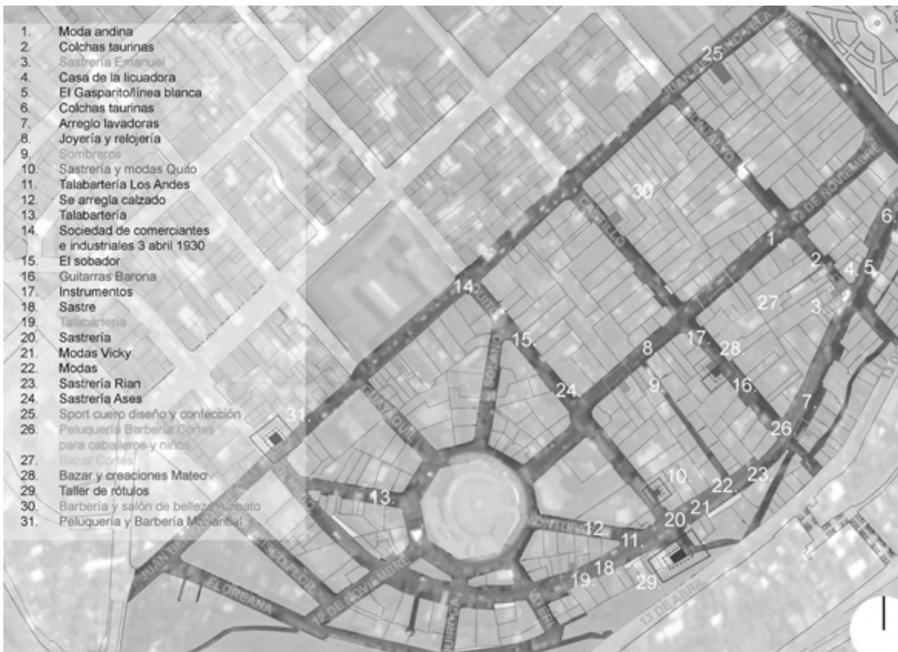


Figura1. Ubicación locales comerciales artesanales Barrio Altivo Ambateño

Para el presente trabajo se tomará como referencia el sector conformando por 26 manzanas, entre la calle Mera hasta la Floreana y desde la calle Juan Benigno Vela hasta la avenida 13 de Abril, se mapearon 31 unidades de estudio que son las siguientes: Moda andina, Colchas taurinas, sastrería Emanuel, La casa de la licuadora, El Gasparito / línea blanca, Colchas taurinas, Arreglo lavadoras, Joyería y relojería, Sombreros Don Gilberto Sevilla, Sastrería y modas Quito Ángel Anibal Tohaza, Talabartería Los Andes, Se arregla calzado, Talabartería, Sociedad de comerciantes e industriales 3 abril 1930, El sobador, Guitarras Barona, Instrumentos, Sastre, Talabartería Diego Armando Naula, Sastrería, Modas Vicky, Modas, Sastrería Rian, Sastrería Ases, Sport cuero diseño y confección, Peluquería Barbería Cortes para caballeros y niñas, Bazar Cochías, Bazar y creaciones Mateo, Taller de rótulos, Barbería y salón de belleza, Peluquería y Barbería (Mujeres).

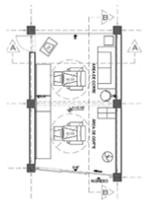
ky, Modas, Sastrería Rian, Sastrería Ases, Sport cuero diseño y confección, Peluquería barbería Cortes para caballeros y niños, bazar Cortés, Bazar y creaciones Mateo, Taller de rótulos, Barbería y salón de belleza Ambato, Peluquería y barbería Manantial. Ver figura 1 De los 31 locales encontrados en el barrio, 18 locales desarrollan actividades relacionadas a la moda, 4 a la tecnología, 3 a la imagen, 2 a la música, 1 al diseño, y, los restantes son: la Sociedad de comerciantes e industriales 3 abril 1930, un comercio destinado al frotamiento del cuerpo con fines terapéuticos o estéticos denominado El Sobador y una tienda donde se venden mercancías diversas denominada Bazar Cortés.

De estos locales comerciales artesanales se seleccionaron los siguientes para ser analizados: sastrería Emanuel, sombreros Don Gilberto Sevilla, sastrería y modas Quito Ángel Aníbal Tohaza, guitarras Barona, talabartería Diego Armando Naula, sport cuero diseño y confección, peluquería barbería Cortes para caballeros y niños, bazar Cortés, bazar y creaciones Mateo, taller de rótulos, barbería y salón de belleza Ambato, peluquería y barbería Manantial. Ver figura 1.

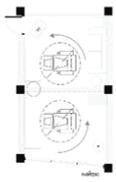
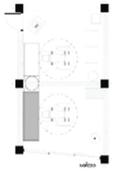
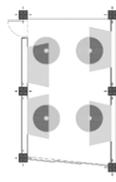
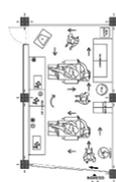
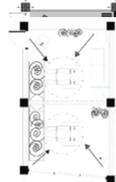
Resultados

El trabajo se realizó en el taller de diseño integral III con la intención de graficar formal y funcionalmente los interiores de los locales comerciales artesanales y analizar morfológicamente los espacios a través de las leyes de organización visual (Reinante, 2014), las categorías estructurales, texturales, cadenas armónicas (Pokropek, 2018) y formaciones de identidad (Castells, 1997).

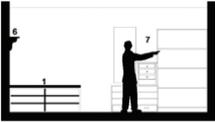
Los estudiantes se dividieron en grupos aproximadamente de cuatro personas, en este documento se muestra el trabajo de los locales peluquería barbería cortes para caballeros y niños, local n.- 26 ver figura1.; y, la sastrería y modas Quito Ángel Aníbal Tohaza, local n.- 10. Ver figura1.

	ESQUEMA	DESCRIPCIÓN	GRÁFICO
ACTOR PRINCIPAL	1A		
ANÁLISIS INTERIOR	2A	Planta arquitectónica Levantamiento actual	

continúa >>

<p>organización visual (Reinante, 2014), categorías estructurales, texturales, cadenas armónicas (Pokropek, 2018)</p>	3A	<p>Análisis jerarquía. La silla giratoria podría considerarse el elemento primordial del espacio, por su ubicación central podría considerar el núcleo del espacio.</p>	
	4A	<p>Análisis de tamaño. El gráfico muestra que los muebles tocadores y sus espejos son los de mayor área en planta.</p>	
	5A	<p>Análisis luz sombra Iluminación en techos y paredes</p>	
	6A	<p>Análisis de proximidad. El gráfico muestra los posibles movimientos del principal actor Sr. Tuston y sus clientes. Distancias entre los actores y el amoblamiento.</p>	
<p>formaciones de identidad (Castells, 1997).</p>	7A	<p>Análisis identidad. El gráfico muestra el desorden generado en los muebles de trabajo.</p>	
GRUPO DE TRABAJO	<p>GRUPO 3: Amancha Duchi, Jorge David; Lopez Sanchez, Carlos Andres; Miranda Sánchez, Edisson Alejandro; Naranjo Holguin, María Cristina; Palaci Zamora, Ivan Israel.</p>		

continúa >>

ESQUEMA	DESCRIPCIÓN	GRÁFICO
1B		
2B	<p>Planta arquitectónica Levantamiento actual</p>	
3B	<p>Levantamiento actual</p>	
4B	<p>Análisis luz/sombra. El gráfico muestra el ingreso de luz natural en el local.</p>	
5B	<p>Análisis proximidad. El gráfico muestra la relación del propietario con los clientes.</p>	
6B	<p>Análisis altura. El gráfico muestra que la relación del anaquel con el propietario.</p>	 <p data-bbox="877 1567 986 1590">continúa >></p>

7B	<p>Análisis identidad. El gráfico muestra la pared con certificados en donde el propietario se podría ver reflejado.</p>	
<p>GRUPO 4: Cruz Vaca, Billy Ignacio; Gavilanes Oña Joffre Antonio; Ramirez Altasig Segundo Reinaldo; Tenicota Tenicota Mauro Euclides.</p>		

Tabla 1. Análisis formales locales comerciales

Análisis

Peluquería barbería Cortes para caballeros y niños - Juan Tustón

La creación de marcas y productos designados a formar, limpiar y cambiar el color del cabello han dado el origen de las compañías de belleza. En Europa mientras los barberos, los antecesores de los cirujanos actuales, cortaban pelo y barba de los hombres por siglos, no había lugar equivalente para las mujeres. París tenía un conjunto de peluqueros de hombres cuyos clientes pertenecían a la sociedad respetable (Jones, 2010), ciertas clases sociales preferirían ser arreglados para reforzar su ‘identidad’ racial y de clase (Quincy, 2013). El local es parte de los tres locales en el ámbito relacionado a la imagen, realiza cortes de cabello a niños y caballeros, es atendido por su propietario el Sr. Juan Tustón quien posee 31 años de experiencia en la profesión, cuenta con zonas de atención al cliente, de corte, de almacenamiento, sala de espera, zona privada, exhibidor y el acceso principal, igualmente posee muebles rudimentarios como tocadores con espejo, perchero, sillas giratorias, sillón, taburete y mesa.

Se seleccionaron los dibujos trabajados en planta, el esquema 2A muestra la situación actual del establecimiento, en los gráficos 3A, 4A 5A y 6A se aplican las leyes de organización visual (Reinante, 2014), finalmente el esquema 7A muestra las formaciones de identidad (Castells, 1997). Ver tabla 1.

Para diferenciar entre la morphé y la hyle (Colegio24hs, 2004), tocadores, espejos, sillas giratorias podrían considerarse la materia o hyle del interior mientras que la forma o morphé podría ser la actividad relacionada a cortes para caballeros y niños.

Otro factor considerable dentro de la forma o morphé podrían ser las distancias de los análisis de proximidad considerados como moldes intangibles (Pokropek, 2020) que estructuran el local.

Después, los sistemas personal y social autorreferenciales se podrían relacionar a posibles soluciones espacio-morfológicas desde el yo-referencia en donde el actor principal organiza el interior según sus actividades y no responden a una referencia externa, relacionando la comprensión espacial interior que habita en la persona con el que habita (Cornejo Parolini, 2012).

El principio indefinido (Pokropek, 2018) se podría ver en el diagrama 7A donde se muestran los útiles de trabajo en disposición indeterminada, los objetos sin una disposición lógica otorgan al lugar una carencia de autorreferencialidad, un lugar ilógico.

Sastrería y modas Quito - Ángel Aníbal Tohaza

En Londres surge la asociación de sastres británicos en Savile Row con la finalidad de dar a conocer las demandas en aumento de los comerciantes de ropa de la ciudad (Hopkins, 2011), una calle conocida por su tradicional sastrería a medida.

Existen grupos masculinos como los macarone y los dandi distinguidos por su forma de vestir y comportamiento asociado (Hopkins, 2011). Así los dandis contemporáneos se asocian con el hecho de vestir ropa de sastrería refinada manteniendo con orgullo una larga tradición de individualidad sartorial, predicaban la moderación y el hecho de pasar inobservados e invisibles mientras los macarone lucían por su exceso (Riello, 2012).

Elizabeth Wilson afirma que el dandi se ubica transversalmente en referencia a los estratos sociales del siglo XIX, rechaza los principios de la burguesía decidiendo ser lo que quiere a través de conductas y trajes propios, siendo parte de lo que denomina ‘moda de oposición’ (Riello, 2012), el crítico William Hazlitt citado en el trabajo de Riello (2012) sostiene que: “el mayor logro del dandi es ser él mismo” (p77).

El local pertenece a Ángel Aníbal Tohaza se encuentra dentro de los 18 locales comerciales artesanales relacionados a la moda, el principal actor tiene profesión de sastre, trabaja con su esposa, y tiene 46 años en la profesión. El interior posee muebles rudimentarios como mesa de corte, de planchado, máquina de coser, exhibidor, repisa alta, armario, además, espacios destinados al corte, confección, planchado, exhibición, y acceso.

En este local se seleccionaron los dibujos trabajados en la fachada interior, los esquemas 2B y 3B muestran las situación actual del establecimiento, en los gráficos 4B, 5B y 6B se aplican las leyes de organización visual (Reinante, 2014), finalmente el esquema 7B muestra las formaciones de identidad (Castells, 1997). Ver tabla 1.

En relación a los conceptos de materia (hyle) y forma (morphé) (Colegio24hs, 2004) se podría definir que los muebles como mesa de corte, de planchado, exhibidor, repisa alta, anaquel, y máquinas de coser, representan la materia o hyle del local. La forma o morphé se podría encontrar en las distancias existentes entre muebles, cliente y actor principal, asimismo en los espacios destinados a las actividades.

En relación a la autorreferencialidad (Santibáñez, 2006), el local como sistema con el entorno autoproduce elementos constituyentes como su hyle, además las soluciones espacio-morfológicas podrían basarse en la relación yo-referencia.

Las formas y símbolos provenientes de la cultura (Oluwatoni Asojo y Taiwo Asojo, 2015), se relaciona con el esquema 7B en donde la pared se podría considerar un principio oculto (Pokropek, 2018) que resume los títulos y reconocimientos del principal actor con la finalidad de tenerlas presentes en todo momento, un escrito en muro que prueba el oficio de sastre. Estos materiales de forma rectangular podrían expresar la pericia u honradez del oficio.

Discusión

Las 18 unidades de estudio relacionadas a la moda conforman una zona referente al vestir como en otros países (Hopkins, 2011). Los análisis de los locales comerciales desprenden autenticidad espacial (Boontharm, 2015) correspondiente a otro tiempo y podrían reflejar las costumbres de una época mostrando oficios que instauran la cultura del sector.

Los locales analizados podrían considerarse identidades de resistencia (Zarzar y Guney, 2008), que conforman 'comunidades' o 'trincheras' excluidas de las lógicas convencionales comerciales. Por otra parte los artesanos en condiciones devaluadas (barrio considerado como peligroso según medios de comunicación) mantienen su actividad por más de 30 años en promedio.

El orden formal de los establecimientos se basa en las prácticas sociales (Pokropek, 2018), y produce una combinación de partes, así los oficios podrían imponer una organización espacial además los oficios relacionados a la moda podrían ubicarse en la categoría de 'moda de oposición' (Riello, 2012), en donde los clientes buscan ser ellos mismos. Finalmente este orden también se presenta en la presencia de muebles, herramientas y objetos antiguos, diferentes del consumo en masa (Boontharm, 2015) que podrían considerarse una resistencia a renovarse (Koolhaas, 1998) y son autorreferenciales al ser autoproducidos y consituyentes (Santibáñez, 2006).

Los análisis basados en las categorías estructurales, texturales y cadenas armónicas permiten que el mensaje estético y organización formal (Pokropek, 2018) de los espacios interiores aumente su coherencia interna, estableciendo estructuras ilógicas en la Peluquería barbería Cortes para caballeros y niños; y, ocultas en la Sastrería y modas Quito Ángel Aníbal Tohaza.

La existencia de este tipo de usos podría ser utilizado como enfoque en talleres desarrollados ulteriormente, en donde la morphé o forma y la materia o hyle sean categorías a desarrollar en los procesos creativos.

Listado de Referencias Bibliográficas

- Barker, V. (2009, Enero 3). *The Guardian*. Retrieved Enero 29, 2019 from Streets ahead: <https://www.theguardian.com/travel/2009/jan/03/buenos-aires-culture-rough-guide>
- Boontharm, D. (2015). *The significance of interior space in the expression of Tokyo's creative milieu*.
- Calduch, J. (2014). *Temas de composición arquitectónica*. 5. Forma y percepción. ECU.
- Clarín. (2007, Septiembre 14). Retrieved Enero 29, 2019 from *La defensoría del pueblo porteña solicitó una investigación*.: https://www.clarin.com/ediciones-antteriores/cuestionan-legal-llamar-palermo-queens-villa-crespo_0_rkOVsJk0Yx.html
- Colegio24hs. (2004). Aristóteles. Colegio24hs.
- Cornejo Parolini, L. (2012). *El espacio común: nuevas aportaciones a la terapia gestáltica aplicada a la infancia y la adolescencia*. Editorial Desclée de Brouwer.
- Cresswell, P. (2008, Octubre 18). *The Guardian*. Retrieved Enero 29, 2019 from Streets ahead: <https://www.theguardian.com/travel/2008/oct/18/krakow-weekends-streetsahead>

- Daou, D., Huppertz, D., & Phuong, D. Q. (2015). *Unbounded: On the Interior and Interiority*. Cambridge Scholars Publishing.
- Hopkins, J. (2011). *Manuales de diseño de moda: ropa de hombre*. Editorial Gustavo Gili.
- Joe, M. (2008, Noviembre 15). *The Guardian*. Retrieved Enero 29, 2019 from Streets ahead: <https://www.theguardian.com/travel/2008/nov/15/shopping-dining-tokyo-nakameguro>
- Jones, G. (2010). *Beauty Imagined: A History of the Global Beauty Industry*. Oxford University Press.
- Menges, A. (2006). Michael Hensel; Frei Otto;. *Architectural design*, 76: 78-87.
- Oluwatoni Asojo, A., & Taiwo Asojo, T. (2015). *The influence of indigenous forms, art, and symbols on sacred spaces: A study of two catholic churches in Nigeria*. *Journal of Interior Design*, 40(1), 1-17.
- Palomar Vozmediano, J. (2012). *Etimologías filosóficas*. Retrieved from <http://etimologias-palomar.blogspot.com/2012/07/ousia.html>
- Pokropek, J. (2020). Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales. *Cuaderno 81*.
- Quincy, T. (2013). *Cutting along the Color Line. Black Barbers and Barber Shops in America*. University of Pennsylvania Press.
- Reinante, C. M. (2014). *Morfología y espacio*. Ediciones UNL.
- Riello, G. (2012). *Breve historia de la moda: desde la Edad Media hasta la actualidad*. Editorial Gustavo Gili.
- Sacristán Romero, F. (2005). *Reflexiones sobre la terapia Gestalt*.
- Santibáñez, D. (2006). *Investigación social y autorreferencia. Sistemas sociales y sistemas psíquicos como sistemas autorreferenciales*. Red Cinta de Moebio.
- Schumacher, P. (2011). *The Autopoiesis of Architecture : A New Framework for Architecture*. (1 ed.). John Wiley & Sons, Incorporated.
- Zarzar, K. M., & Guney, A. (2008). *Understanding Meaningful Environments : Architectural Precedents and the Question of Identity in Creative Design*. IOS Press.

Abstract: The research presents the social component of the neighborhood called 'Altivo Ambateño' in Ambato-Ecuador, by showing the interior of some local craft shops. These interiors may be considered as perceptive or visual spaces that emanate intrinsic spatial and temporary meanings. Boontham (2015) describes the interior spaces of Nakameguro-Japan as hidden creative milieus, and establishes them as expressions at different scales that tend to be culturally specific. So in that way, the shops will be analyzed morphologically through the visual organization laws (Reinante, 2014); structural and textural categories and harmonic chains (Pokropek, 2018) and identity makings (Castells, 1997), for understanding behaviors, functions and meanings that denote particular characteristics of the neighborhood's performers, for showing place strengths and for finding relationships related to the imaginary. The british newspaper The Guardian describes neighborhoods from Poland, Argentina and Japan, among others, highlighting the social components and establishing a relationship between the spatial logics within the individual and the environment, so it describes Tokyo's shops as a creative milieus that overlap commercial and urban zones.

Keywords: Morphological analysis - craftscommercial interior spaces - Altivo Ambateño neighbourhood - hidden environments.

Resumo: Esta investigação expõe os componentes sociais do bairro Altivo Ambateño da cidade de Ambato-Ecuador, mostrando o interior de alguns locais comerciais artesanais. Estes interiores poderiam se considerar como espaços perceptivos ou visuais que emanam significados espaciais e temporais intrínsecos. Boontharm (2015) descreve aos espaços interiores de Nakameguro- Japão como milieus criativos escondidos e os considera expressões a diferentes escalas que tendem a ser culturalmente específicas. Assim, os locais comerciais no Altivo Ambateño se analisarão morfológicamente através das leis de organização visual (Reinante, 2014), categorias estruturais, texturais, correntes harmônicas, (Pokropek, 2018) e formações de identidade (Castells, 1997), para decifrar comportamentos, funcionamentos e significados que poderiam denotar características particulares dos atores do bairro, apontar potencialidades únicas do lugar e descobrir as relações suscitadas no imaginário do bairro. O periódico britânico The Guardian descreve bairros de Polônia, Argentina, Japão, entre outros, destacando os componentes sociais, marcando uma relação entre as lógicas espaciais com o indivíduo e o entorno, assim descreve aos locais de Tóquio como milieus criativos que se sobrepõem nas áreas comerciais e urbanas.

Palavras chave: Análise morfológica - espaços interiores comerciais de artesanato - bairro Altivo Ambateño - ambientes ocultos.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Resumen: Este trabajo explora los criterios de evaluación de la creatividad utilizados en la carrera de Diseño Industrial. El artículo comienza con una introducción disciplinar al Diseño Industrial que permite inferir la relevancia de la creatividad en el proceso de diseño. Luego despliega distintos enfoques sobre la conceptualización de la creatividad de los que surgen sus rasgos distintivos susceptibles de evaluar. Para el desarrollo de esta etapa se abordaron los enfoques psico-cognitivo (relacionado con las habilidades y capacidades cognitivas de los estudiantes de Diseño Industrial) y socio-cognitivo-interactivo (contextual, social y cultural). El artículo describe distintas perspectivas y teorías sobre la enseñanza de la creatividad, el análisis del proceso de evaluación de la creatividad y luego profundiza sobre las definiciones y posturas de expertos disciplinares respecto del objeto de la investigación: la evaluación de la creatividad en Diseño Industrial.

Palabras clave: Evaluación - creatividad - diseño industrial - criterios pedagógicos - habilidad - aprendizaje

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 207 - 208]

(*) Licenciada Gestión de la Educación (CAECE). Posgrado en Gestión de las Instituciones Educativas (FLACSO). Graduada en Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (IUNA), Artes Visuales. Coordinadora del área de Economía y Diseño, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Coordinadora de la "Incubadora de Emprendimientos Creativos" y del Programa "Colegios" en Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Experta en marketing y comercialización de productos de consumo masivo.

Introducción

El objetivo de este trabajo es explorar cuáles son los criterios de evaluación de la creatividad utilizados en la carrera de Diseño Industrial. La investigación se realizó en la carrera de Diseño Industrial de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, en Buenos Aires.

El proceso de diseño comienza con una necesidad, atraviesa ciertos grados de certidumbre y finaliza con la verificación del uso del objeto que le da respuesta (Mazzeo, 2007, p.67). La creatividad se configura como un factor determinante en la etapa de “generación y formulación” del proceso de diseño. Es precisamente en esta etapa de generación y formulación donde prevalece la idea de encontrar una respuesta que satisfaga las necesidades planteadas y aporte una solución novedosa al problema. Para los estudiosos de la creatividad, el rasgo distintivo que la caracteriza y que la mayoría convalida, es considerarla como una forma de pensamiento que se desencadena en un sujeto como consecuencia de la percepción de un problema y la posterior aportación de una solución novedosa (Santaella, 2006). Aquí radica la ineludible relación entre la creatividad y las disciplinas proyectuales. La variable creatividad forma parte de las rúbricas o matrices de evaluación de las asignaturas proyectuales de Diseño, sin embargo, en estas rúbricas difícilmente se indique de manera explícita cuáles son los indicadores, factores o rasgos de la creatividad relevantes para el campo disciplinar, y menos aún, cómo se miden. Así, durante el proceso de evaluación final, la creatividad suele valorarse en función de percepciones y concepciones subjetivas de los docentes, pocas veces argumentadas objetivamente.

La primera parte de este trabajo presenta definiciones de Diseño Industrial, y un detalle las características esenciales de las disciplinas proyectuales entre las que se distingue el Diseño Industrial como disciplina y su relación con la creatividad. Luego se presentan distintas definiciones de Creatividad en función de la evolución de la disciplina como campo científico. De estas definiciones surgen los rasgos relevantes susceptibles de evaluar. La conceptualización de la creatividad para el desarrollo de esta investigación, ha sido considerada desde dos enfoques: el psico-cognitivo, (Guilford, 1954) y el socio-cognitivo interactivo (contextual-social), Csikszentmihaly (1998). El primer enfoque se relaciona con las habilidades y capacidades cognitivas de los estudiantes de Diseño Industrial y el segundo enfoque se vincula con los aspectos institucionales, sociales y culturales que influyen en el pensamiento de diseño, al mismo tiempo que se ven modificados por la influencia de la creatividad al momento de presentar soluciones novedosas a problemas preexistentes. El trabajo recorre enfoques sobre la enseñanza de la creatividad desde la teoría constructivista y enfatiza la perspectiva del pensamiento lateral y el pensamiento paralelo desarrollados por Edward De Bono (1991). El trabajo avanza con la descripción de distintos enfoques de la evaluación de la creatividad anclados en los rasgos peculiares que distintos expertos en el tema detallan como aspectos distintivos de la creatividad. Luego se contempla la perspectiva de los “expertos disciplinares”, legitimadores de esos rasgos que podrían resultar en indicadores para evaluar la creatividad. A esta fase corresponde el trabajo de campo instrumentado en entrevistas en profundidad a docentes y directores de carrera del campo disciplinar. Esta fase se desarrollará con posterioridad a la presentación de este trabajo.

El Diseño Industrial

La disciplina tiene su origen en la Revolución Industrial del S. XVIII (1760-1830), como resultado de la invención y utilización de maquinarias para la mecanización y producción “industrial” -en serie- de objetos y bienes de consumo. La característica distintiva de este

nuevo sistema de producción es la separación de las tareas de ideación o preconcepción del objeto, de las de construcción o fabricación. Gay (2007), señala que con la separación de estas dos actividades, comienza una nueva etapa de división técnica del trabajo. La preconcepción o ideación de un producto, es lo que se denomina Diseño y refiere tanto a objetos y productos como a bienes y servicios. En tanto, la producción en serie configura el proceso de industrialización. Para el autor, el Diseño Industrial como disciplina, plantea un trabajo de preconcepción sistematizada que posibilita producir en serie con precisión. En el proceso de ideación de los objetos, además de resolver problemas funcionales (qué función cumple) y de funcionamiento (cómo funciona), es necesario contemplar aspectos formales (morfológicos), tecnológicos, estéticos, psicológicos, anatómicos y ergonómicos. El término Diseño Industrial comenzó a utilizarse para designar a la disciplina a partir de 1930 y se generalizó después de la Segunda Guerra Mundial. No es sino hasta comienzos del S. XX, con el surgimiento de La Bauhaus (1920), que la disciplina consolidó su perfil identitario como profesión.

Al definir al Diseño Industrial desde su función, Rojas Morales (2004) señala que la función del Diseño Industrial es la de satisfacer las necesidades de la sociedad a través del desarrollo y la producción de productos y servicios que mejoren la vida de las personas y de la sociedad en general. Desde esta perspectiva Gay (2007) afirma que la finalidad del Diseño Industrial es la producción de objetos que respondan a demandas (necesidades, deseos o aspiraciones) de la sociedad, atendiendo a los aspectos formales, funcionales, estéticos, tecnológicos, económicos, ergonómicos, simbólicos y legales. (p.13)

Para el desarrollo de este trabajo utilizaremos la definición del ICSID International Council of Industrial Design.

ICSID International Council of Industrial Design en su definición más extensa y completa del Diseño Industrial, señala que el diseño es una actividad creativa cuyo propósito es determinar las multifacéticas cualidades de los objetos, procesos, servicios y sus sistemas en ciclos de vida completos. El diseño es el factor central de la humanización innovadora de las tecnologías y un factor crucial del intercambio cultural y económico. El diseño industrial busca descubrir y evaluar las relaciones estructurales, organizacionales, funcionales, expresivas y económicas con el fin de: mejorar la sostenibilidad global y la protección ambiental (ética ambiental); otorgar beneficios y libertad a la comunidad humana, los usuarios finales tanto individuales como colectivos, los productores y los protagonistas del mercado (ética social); apoyar la diversidad cultural no obstante la globalización mundial (ética cultural); Otorgar a los productos, servicios y sistemas aquellas formas que sean expresión de (semiología) y coherentes con (estética) su propia complejidad. (icsid.org) Tal como señala esta definición, el Diseño Industrial es considerado una actividad eminentemente creativa cuya preocupación esencial son las personas a las que van dirigidos los productos y servicios diseñados.

En este sentido Rojas Morales (2004,) en su trabajo *La creatividad desde la perspectiva de la enseñanza del diseño industrial* propone la siguiente definición de creatividad para Diseño Industrial: “La creatividad es la capacidad del diseñador industrial de buscar, experimentar, analizar, reorganizar y relacionar información, imaginando escenarios distintos y generando soluciones innovadoras y pertinentes a diversos problemas, en determinados contextos, que contribuyan a transformar y mejorar el mundo”. (p.172). La autora, a par-

tir de esta investigación realizada en la Universidad Iberoamericana de México, presenta además la relación entre creatividad e innovación señalando que la creatividad es generar varias ideas, propuestas novedosas, respuestas originales, e innovar es convertir dichas ideas en productos y servicios novedosos.

Una característica de las más distintivas del Diseño es el desarrollo de métodos y sistemas normalizadores del proceso de Diseño. Desde La Bauhaus, el Diseño Industrial como disciplina ha buscado la forma de normalizar el proceso de diseño y distintas escuelas y corrientes científicas han analizado y desarrollado modelos para la “metodología del diseño”. Rojas Morales (2004) presenta distintas corrientes que han desarrollado enfoques racionalistas científicas de la metodología del diseño. Asimow (1962), dividió el proceso en dos fases: planeación (que incluye el proceso creativo) y diseño detallado explicativo. Archer (1963) propone tres etapas: analítica, creativa y de ejecución. Alger y Hays (1964) proponen un proceso integrado por siete fases: definición del problema, especificación, proposición de alternativas, decisión, revisión, realización de prototipos y pre-serie. Burdek (1976) propuso un proceso integrado por seis fases: información, necesidades del usuario, aspectos funcionales, exploración de nuevas posibilidades, decisión, presentación de costo-beneficio, cálculo y prototipo.

Para el desarrollo de este trabajo tomaremos como marco de referencia las etapas del proceso de diseño planteadas por Mazzeo y Romano (2007) en su trabajo *La enseñanza de las disciplinas proyectuales*. Las autoras señalan que el proceso proyectual puede ser diseñado en etapas que a nivel didáctico ofrecen ordenamiento, proponen direcciones operativas y generan un espacio propicio para el intercambio de ideas. Desde su perspectiva las etapas del proceso son: información, formulación, desarrollo, materialización y verificación del proyecto. Todas estas etapas están atravesadas por el factor comunicación.

En la misma línea, Garaigordobil (1995) identifica 6 fases del proceso de diseño: a) cuestionamiento: en esta fase se identifica el problema y se formulan preguntas que contribuyan a resolverlo; b) recopilación de datos; c) incubación: fase en la que se van generando las ideas; d) iluminación: en esta fase surgen las soluciones al problema planteado; e) elaboración, en la que se realiza el producto y f) comunicación que es la presentación del resultado.

Antes de avanzar con el desarrollo del trabajo, resulta pertinente plantear el más actualizado de los modelos de proceso de diseño, denominado Design Thinking. Tim Brown (2008), considera al Pensamiento de Diseño como la metodología más eficaz para la resolución de problemas y el desarrollo de la innovación en cualquier disciplina. Considera al Pensamiento de Diseño como la herramienta capaz de transformar la forma de desarrollar productos, procesos, objetos, servicios y lo más relevante: estrategias. En este modelo, se habla de espacios de pensamiento, no de hitos lineales de un proceso convencional. Así las etapas son: inspiración, ideación e implementación, desde una perspectiva sistémica. Este enfoque convierte al proceso de diseño en una estrategia de naturaleza transdisciplinar.



Imagen 1. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Imágenes que crean productos 3. Volumen 32, (p.74). Marzo 2016. Laura Catalina Arenas Uribe. Buenos Aires. Argentina.

La creatividad

Este capítulo aborda distintos enfoques de la conceptualización de la creatividad, y profundiza sobre las perspectivas psico-cognitiva y socio-cognitiva-interactiva. Además, y ya centrándonos en el campo disciplinar del Diseño Industrial, se presentan enfoques que analizan la función de la creatividad en el proceso de diseño y en el producto final.

La creatividad es un fenómeno de significación compleja, plural y multidimensional (Garaigordobil, 1996). El término ha sido relacionado con múltiples significados ya que se aplica a realidades y campos muy diversos como el arte, la ciencia, la expresión personal y social, entre otros. La complejidad del término hace imposible una definición única, por lo que este trabajo abordará el tema desde dos enfoques, el psico-cognitivo (centrado en las habilidades intelectuales de la persona creativa) y el socio-cognitivo interactivo, que suma a estas habilidades, la influencia del contexto o entorno sociocultural en el proceso y el producto creativo.

El discurso de J.P. Guilford, como presidente de la Asociación Americana de Psicología (APA), en 1950, marca el punto de inflexión en desarrollo de la creatividad como campo científico de investigación. Desde un enfoque personalista psico-cognitivo, *Guilford* (1954), *Torrance* (1997), y *Amabile* (1981), y *Drevdahl* (1958), entre otros, definen a la creatividad en función de las aptitudes y habilidades características de las personas creadoras: fluidez, flexibilidad y originalidad. Más adelante, *Rohdes* (1961), *Sternberg, R.* y *Lubart, T.* (1977), *Csikszentmihaly* (1998), entre otros, abordan el tema desde un enfoque socio-cognitivo-interactivo en el que se tiene en cuenta a las personas, sus capacidades para desarrollar el pensamiento creativo, el contexto en el que se desenvuelven y su interacción con el entorno. Esta interacción contempla la valoración de los expertos en el campo disciplinar de referencia. Los expertos se configuran como los agentes legitimadores de la valoración de la creatividad.

Para *Guilford* (1954), la creatividad, en sentido limitado, se refiere a las aptitudes que son características de los individuos creadores, como la fluidez, la flexibilidad, la originalidad y el pensamiento divergente".

Torrance (1997), define a la creatividad como un proceso que vuelve a alguien sensible a los problemas, deficiencias, grietas o lagunas en los conocimientos y lo lleva a identificar dificultades, buscar soluciones, hacer especulaciones o formular hipótesis, aprobar y comprobar estas hipótesis, a modificarlas si es necesario además de comunicar los resultados. *Amabile* (1983), establece tres destrezas cognitivas como componentes de creatividad: relevantes a un dominio, relevantes a la producción de ideas, relevantes a la motivación hacia la tarea.

Para *Drevdahl* (1964), citado en *Garaigordobil* (1996), la creatividad es la capacidad humana de producir contenidos mentales de cualquier tipo, que esencialmente puedan considerarse como nuevos y desconocidos para quienes los producen.

Desde el punto de vista del enfoque socio-cognitivo tomaremos como referencia a la definición de creatividad de *Csikszentmihaly* (1998) que señala que la creatividad es cualquier acto, idea o producto que cambia un campo ya existente, o que transforma un campo ya existente en uno nuevo.

Desde un enfoque psico-cognitivo, se diría que el eje de análisis son las personas y su capacidad para desarrollar el pensamiento y las habilidades creativas. A partir de 1950 se desarrolla la etapa más enérgica de investigaciones acerca de la creatividad. Desde la perspectiva psico-cognitiva, *Guilford* (1959) define a la creatividad como una forma de pensamiento que se desencadena en una persona como consecuencia de la percepción de un problema y se configura a partir de los componentes: fluidez, flexibilidad, elaboración y originalidad. *Torrance* (1962) define a la creatividad como un proceso en el que se descubren problemas, se formulan hipótesis, se intenta probarlas y se comunican los resultados. Desde el punto de vista de la teoría factorial, *Torrance* (1962, 1977) redefine los factores señalados por *Guilford* a) fluidez, b) flexibilidad, c) elaboración y d) originalidad. Además señala que las aptitudes del pensamiento creativo están claramente influenciadas por las condiciones ambientales y el contexto social y educativo. Sostiene que la creatividad es un proceso de percepción de problemas o lagunas de información, de formación de ideas o de hipótesis, de evaluación y modificación de esas hipótesis, unido a la habilidad de comunicar los resultados. *Mednick* (1964) señala que la creatividad consiste en la formación de nuevas combinaciones de elementos asociativos. Las asociaciones resultan más creativas cuanto más alejados están los elementos asociados. *Bruner* (1962) citado en *Aguilera Hernández* (2011), señala que el acto creativo es el que produce una respuesta eficiente y útil. *Amabile* (1983) señala que la creatividad es la capacidad del individuo de producir un producto que sea novedoso, válido, apropiado y útil, y analiza la importancia de la motivación en la capacidad creativa de las personas. *De la Torre* (1989) señala que la creatividad es un fenómeno intrínsecamente humano relacionado con la capacidad de captar estímulos, transformarlos. Desde este enfoque la creatividad es vista como capacidad de las personas, no como cualidad. *Eisner* (1994), expresa que es posible identificar cuatro tipos de conducta en el sujeto creativo: 1. Correr los límites, 2. Invención, 3. Romper los límites y 4. Organización estética. Los tres primeros tipos se caracterizan por la presencia de la novedad. El individuo que corre los límites redefine o extiende los usos que pueden

tener los objetos o ideas comunes. Esta capacidad creativa es propia de las personas no se encuentran funcionalmente ancladas, y que pueden emplear los objetos con fines para los que los que no fueron creados. La persona que “inventa” es la que combina los objetos de manera tal que produce un objeto nuevo. *Santaella* (2006) define a la creatividad como la facultad de organizar de algún modo original los elementos del campo perceptivo, de estructurar la realidad, desestructurarla y reestructurarla en formas nuevas (p.90).

Mientras que desde un enfoque socio-cognitivo interactivo, Este enfoque tiene en cuenta a las personas, sus capacidades para desarrollar el pensamiento creativo, el contexto en el que se desenvuelven y su interacción con el entorno. Esta interacción contempla la valoración de los expertos en el campo disciplinar de referencia. Los expertos se configuran como los agentes legitimadores de la valoración de la creatividad. En este sentido, *Stella* (1953) señala que la creatividad debe ser definida de acuerdo a las condiciones de la cultura en la que se produce. *Sternberg, R. y Lubart, T.* (1977) definen a la creatividad como la capacidad de producir un producto novedoso. Su concepción de la creatividad se basa en el resultado o producto final y señala que un producto es creativo cuando es original y sostiene que se necesita un ámbito que apoye y legitime el producto creativo. *De La Torre* (1991) define a la creatividad como una cualidad que trasciende al individuo, no es solo una aptitud personal sino que involucra a su estilo de vida, el contexto, la cultura, los valores y la forma de afrontar los problemas. Considera a la creatividad como un bien social. En su trabajo *Para investigar la creatividad*, reafirma la postura de *Rohdes* (1961) que sostiene que la creatividad se analiza a partir de las siguientes perspectivas: la persona creativa, el proceso, el producto y el entorno. *Csikszentmihalyi* (1998) define a la creatividad como el resultado de la interacción de un sistema conformado por tres elementos: a) una cultura que tiene reglas simbólicas; b) una persona que aporta novedad a ese campo simbólico y c) un ámbito de expertos que valida el acto o el producto creativo. En este sentido *Gardner* (1995) señala que los investigadores cognitivistas han esclarecido el modo en que los individuos creativos identifican los problemas y los “espacios” de solución para esos problemas, cómo buscan en estos espacios aproximaciones adecuadas al problema planteado y pistas que puedan dar buenos resultados, cómo evalúan situaciones alternativas a los problemas, cómo despliegan recursos de tiempo y energía, cómo deciden cuándo seguir y cuándo no seguir y cómo reflexionan sobre sus propios procesos creativos. Sin embargo, no consideran la influencia del contexto cultural y social en el que se desenvuelven las personas. El contexto funciona como agente motivador y como regulador de la capacidad creativa. Para *Csikszentmihalyi* (1998) la creatividad es el resultado de la interacción de un sistema conformado por tres elementos: a) una cultura que tiene reglas simbólicas; b) una persona que aporta novedad a ese campo simbólico y c) un ámbito de expertos que valida el acto o el producto creativo. Para *Aguilera Hernández* (2011), la valoración de la creatividad depende de la sociedad y del momento en histórico en el que se produce. Si es demasiado pronto, un producto creativo puede diluirse porque no existen las condiciones de factibilidad técnica o porque la sociedad no está preparada para comprenderlo. *Maher, M. y Fisher, D.* (2012) en su trabajo *Using AI to evaluate creative designs*, presentado en la 2da. Conferencia Internacional sobre *Creatividad en Diseño* (Glasgow, 2012), señalan que la creatividad es un aspecto de un producto o un proceso, situado y contextualizado. *Matilde Obradors* (2007), citada en *Aguilera Henández* (2011), hace la siguiente clasifi-

cación de las definiciones de creatividad: a) Las definiciones que tienen en cuenta a las personas: *Guilford* (1950), *Amabile* (1986) y *Torrance* (1988); b) las definiciones que tienen en cuenta el contexto social y cultural en que surge la creatividad: *Stein* (1953), *Amabile* (1986), *Csikszentmihalyi* (1998), *Gardner* (1998); d) las definiciones que consideran el ámbito y las valoraciones de los expertos: *Amabile* (1986), *Sternberg* (1977), *Gardner* (1998), *Csikszentmihalyi* (1998) y, e) las que definen a la creatividad entendiéndola como un proceso: *Wallas* (1926) identifica cuatro fases del proceso creativo: preparación, incubación, iluminación y verificación.

Para el presente trabajo de investigación tomaremos como marco orientativo una combinación de las teorías desarrolladas por *Guilford* (1950, 1967), del enfoque pico-cognitivo y el enfoque desarrollado por *Csikszentmihalyi* (1998), socio-cognitivo, interactivo.

Guilford (1967) en *La naturaleza de la inteligencia humana* (1967) desarrolla la Teoría de la estructura del intelecto y aplica métodos multivariados de análisis factorial que analizan las cualidades intelectuales que contribuyen en la elaboración del pensamiento creativo. Según esta teoría, las aptitudes más significativas en relación al pensamiento creativo se clasifican en dos categorías: a) la de aptitudes de producción divergente y b) las aptitudes de transformación. Las aptitudes de producción divergente se relacionan con la generación de ideas. En este caso la variedad es un factor destacado y está relacionada con los tipos de fluidez, la flexibilidad y la capacidad de elaboración. El pensamiento divergente depende de la información, del medio y de la disciplina a la que se vincula la persona. Las aptitudes de transformación, en cambio, están relacionadas con la revisión de lo que se experimenta o ya se conoce y con la capacidad para generar formas y pautas novedosas. En este aspecto, la flexibilidad es la que genera las reinterpretaciones y reorganizaciones propias del proceso creativo. El autor define a la fluidez como la capacidad de recuperar la información del caudal de la memoria. Esa capacidad puede expresarse como: a) recordación replicativa (de la información almacenada), y b) recordación de transferencia -que indica de qué manera la persona accede a la información almacenada y la utiliza en nuevas conexiones y asociaciones. En este sentido, *Schon* (1992), citado en *Guilford* (1971), señala que la recordación de transferencia es la evocación de la experiencia pasada para afrontar de forma novedosa una situación nueva. En cuanto al factor flexibilidad, *Guilford* (1967) afirma que es la posibilidad de transformar la información y la capacidad de adaptarla a usos nuevos. Además la flexibilidad está relacionada con una recuperación eficaz de la información que permite reclasificar los datos. La elaboración consiste en producir conexiones y asociaciones significativas. Acerca de las condiciones que afectan al pensamiento creativo, el autor señala a la motivación como fuente determinante del hecho creativo. *Guilford* (1959) aisló los aspectos específicos del intelecto que pueden condicionar la creatividad. Parte de 3 variables básicas: operaciones, contenido y producto. La variable operaciones se refiere a lo que el organismo hace con la información: a) Cognición: descubrimiento, reconocimiento o comprensión; b) Memoria: retención o almacenamiento; c) Producción divergente: que genera información variada a partir de la información recibida o conocida; d) Producción convergente: que genera información a partir de la información; e) Evaluación: decide sobre la validez de la información. La variable contenido se refiere a la generalidad de la información: a) Figurativo: concreto o percibido; b) Memoria: signos; Semántico: significado. La variable productos se refiere a la

forma que adopta la información como resultado de su procesamiento a) Utilidades: b) Clases: conjuntos de unidades con propiedades comunes; c) Relaciones: conexiones entre unidades y campos; d) Sistemas: estructuras organizadas; e) Transformaciones: cambios o redefiniciones; f) Implicaciones: extrapolaciones, como antecedentes o consecuentes).

Dippo, C. (2013) señala en *Evaluating the alternative uses test of creativity*, que la creatividad es un factor crítico en el proceso de diseño proyectual. La creatividad orienta dirige la acción del diseñador proponiendo nuevos posibles y nuevas soluciones. El test de pensamiento creativo (TTCT) de *Torrance* (1962), el test de Asociaciones Remotas (RAT), de *Mednick* (1964) y los tests de pensamiento divergente de *Guilford* (1967), constituye para la autora la piedra angular de la evaluación de la creatividad desde la perspectiva psicocognitiva. Concluye en que el pensamiento divergente es el indicador más significativo del potencial del pensamiento creativo.

Desde el enfoque socio-cognitivo, interactivo, *Csikszentmihalyi* (1998), define a la creatividad como un proceso por el cual dentro de la cultura resulta modificado un campo simbólico. “La creatividad es cualquier acto, idea o producto que cambia un campo ya existente, o que transforma un campo ya existente en uno nuevo” (p.23). Y la persona creativa es “alguien cuyos pensamientos y actos cambian un campo o establecen un nuevo campo” (p.23). Un campo no puede ser modificado sin el consentimiento explícito o implícito del ámbito responsable de él. (p.47). *Csikszentmihalyi* (1998) identifica tres elementos o nodos que son centrales en cualquier consideración de la creatividad: a) La persona o talento individual; b) El campo o disciplina en que ese individuo se desempeña; c) El ámbito circundante que emite juicios de valor sobre la calidad de los individuos y productos. Para el autor, la creatividad no es inherente a un solo factor. Las actividades creativas son reconocidas como tales cuando han sido aceptadas en una cultura concreta -el campo-, que consiste en una serie de reglas y procedimientos simbólicos. A su vez, los campos están ubicados en lo que habitualmente llamamos cultura, o conocimiento simbólico compartido por una sociedad particular o por la humanidad. (p.55). Acerca del análisis de la persona creativa, *Csikszentmihalyi* señala cuatro niveles significativos: subpersonal, personal, impersonal y multipersonal. El análisis subpersonal indica si los individuos creativos tienen constituciones genéticas peculiares o si hay algo extraordinario en la estructura o funcionamiento de su sistema nervioso. El análisis personal, desde la tradición la tradición de la psicología cognitiva investiga los procesos cognitivos que caracterizan a las personas creativas y los aspectos de la personalidad, motivacionales, sociales y afectivos de los creadores. El análisis impersonal vincula a la creatividad con el campo o disciplina en la que se desempeña la persona. Esta perspectiva es de tipo epistemológico. El nivel de análisis multipersonal examina los modos en que los miembros del ámbito (expertos) hacen valoraciones provisionales acerca de la creatividad. Más allá de las características que definen a la persona creativa, el autor señala que el “ámbito” en el que se desarrolla el proceso creativo es de relevancia significativa. El ámbito incluye a todos los individuos que dan acceso al campo disciplinar y su propósito es decidir si una idea o producto nuevo debe incluirse en ese campo.

Desde esta perspectiva socio-cognitiva-interactiva, *S. De La Torre* (1996) en su trabajo *Para investigar la creatividad*, reafirma la postura de *Rohdes* (1961) que sostiene que la creatividad se analiza a partir de las siguientes perspectivas: la persona creativa, el proceso,

el producto y el entorno. *De La Torre* detalla los aspectos que comprometen a estos cuatro factores constitutivos de la creatividad: a) persona: los componentes del pensamiento creativo y su proceso tiene origen en el conocimiento previo; b) el proceso creativo: comprende la delimitación en etapas para conocer la evolución e interacción de los conocimientos previos y sus nuevas combinaciones. Indaga la influencia que ejercen las dimensiones cognitivas y afectivas, el papel que juegan la fluidez y la flexibilidad, cuáles son los mecanismos cognitivos que actúan en la resolución de problemas lógico-deductivos y en problemas de carácter divergente, cómo se presentan las ideas importantes, cómo actúa la intuición, entre otros aspectos; c) el producto: pretende desentrañar cuáles son los parámetros para evaluar un producto y determinar si es creativo o no; cuáles son los factores que determinan que un producto sea valioso para el campo disciplinar y para la sociedad; d) el entorno: refiere a cuáles son los factores que tienen influencia en el desarrollo de la creatividad y cuáles son los agentes legitimadores en el campo disciplinar.



Imagen 2. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. *Imágenes que crean productos 3.* Volumen 32, (p.32). Marzo 2016. Federico Camusio. Lámpara. Buenos Aires. Argentina.

Enseñanza de la creatividad en Diseño Industrial

Como mencionáramos al comienzo de este trabajo, el objetivo central de esta investigación es conocer cuáles son los criterios de evaluación de la creatividad utilizados por los docentes de la carrera de Diseño Industrial en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En su declaración de misión la institución expresa: *formar, enseñar, investigar y brindar servicios a su comunidad académica y a la sociedad, centrando las miras en el sujeto que aprende y en la satisfacción de sus necesidades, buscando potenciar al máximo sus capacidades. Lo hará formando profesionales en un marco académico inter-*

disciplinario, impulsando el análisis, la creatividad, la capacitación permanente, la creación de conocimientos, ideas y obras – integrando dimensiones cognitivas, éticas y estéticas – en el campo de Diseño y las Comunicaciones. En este contexto la Facultad asume, entre otros, el compromiso de contribuir a la expansión del conocimiento, la difusión de las ideas, la integración de la cultura, la globalización de la educación superior y el cambio del contexto sociocultural en pos del mejoramiento de la condición humana. Inmersa en un contexto sociocultural en cambio constante, la Facultad promueve estrategias y líneas de acción que posibilitan anticiparse a los cambios y actuar como un agente dinamizador de estas transformaciones. (Palermo.edu)

En función de esta declaración y de la dinámica de articulación de carreras, asignaturas y acciones de perfil transdisciplinar, la creatividad configura el denominador común a todas las actividades de la Facultad. Entender cómo se enseña y cómo se evalúa, en este caso en la Carrera de Diseño Industrial, ayudará al desarrollo de estrategias para mejorar desempeños. Tal como indicáramos al comienzo de este trabajo, el Diseño Industrial es considerado una actividad eminentemente creativa cuya preocupación esencial son las personas a las que van dirigidos los productos y servicios diseñados. En *La enseñanza de las disciplinas proyectuales*, Mazzeo y Romano (2007), las autoras señalan que la creatividad es un elemento central de la etapa de formulación del proyecto. Doberti, citado en Mazzeo y Romano (2007, p.11) afirma que el proceso de diseño proyectual es complejo, multidimensional e implica una progresiva generación que no suele ser lineal. En este proceso de generación de ideas y posibles soluciones, la creatividad se destaca como una variable indispensable para la generación de nuevos posibles. En el proceso inciden factores racionales y sensibles, objetivos y subjetivos, personales y sociales que suelen ser consecuencia de una relación interdisciplinaria.

Para profundizar acerca de este enfoque, describimos la perspectiva de las autoras Mazzeo y Romano (2007) acerca de la enseñanza de las disciplinas proyectuales.

Las autoras señalan que como todo proceso, el proceso de diseño está configurado por etapas que comienzan con una necesidad, luego avanza con distintos grados de certidumbre e incertidumbre, la propuesta o la solución aportada y por último la verificación y validación. Este proceso es de carácter orgánico, ya que en todas y cada una de las etapas, precedentes y posteriores, están presentes las restantes.

A nivel didáctico, el proceso puede organizarse en cuatro etapas. La primera es la etapa de información. Es la que alimenta el punto de partida y debería seguir un análisis riguroso del problema real, con sentido práctico, no especulativo. El relevamiento de datos objetivos y antecedentes de respuestas previas, es el eje central de esta etapa. La segunda etapa es la de formulación. En esta etapa se clarifican y orientan los objetivos del proyecto. En la idea conceptual-formal de la formulación confluyen la lógica y la poética simultáneamente. Esta es la etapa en la que la creatividad es un elemento esencial. Para la autora, es el momento de la síntesis creativa. La capacidad individual deja su impronta en el proceso y en el producto. Sin embargo, la creatividad no puede ser entendida como pura inspiración. Implica la interacción entre el pensamiento de la persona y su interacción con el contexto socio-cultural e institucional, en este caso. (Mazzeo, 2007, p.75). Desde esta perspectiva, y en relación con el enfoque socio-cognitivo-interactivo de la creatividad, sobre el que más adelante profundizaremos, el Diseño Industrial tiene reglas que rigen su actividad y

procedimientos simbólicos específicos y existe para la disciplina un ámbito (Csikszentmihaly, 1998) que funciona como marco de referencia constituido por los “expertos”, que son quienes legitimarán el grado de creatividad del resultado. En esta investigación, el ámbito y la valoración de los “expertos”, están configurados por los docentes de la disciplina, que son quienes evaluarán el trabajo de los estudiantes en un contexto institucional normalizado. Tal como el proceso de diseño se desarrolla de forma sistémica, la creatividad necesita de esa misma dinámica para producir respuestas novedosas a problemas o situaciones a resolver. *Mazzeo* (2007) señala que el conocimiento del campo disciplinar por parte del estudiante es condición fundamental para que la creatividad pueda arrojar aportes significativos y relevantes. Cuanto más conocimiento del campo se tiene, mayores son las posibilidades de producir aportes innovadores. Para la autora, más relevante que las personas creativas, son las acciones creativas y su relación con el campo del conocimiento en el que se producen. Estas acciones deberán ser validadas por quienes tienen el dominio del campo (los “expertos” del ámbito legitimador). La tercera etapa es la de desarrollo. En esta etapa se trata de evitar la disociación de la formulación con la realidad disciplinar ya que la instancia de simulación altera las reglas de juego a las que está sometido el resultado real final. La cuarta etapa es la de materialización y verificación del proyecto. Para algunos teóricos esta etapa no estaría incluida dentro del proceso de diseño. Con distintos grados de prefiguración se llega a la materialización del proyecto para su posterior verificación. Para la autora el aporte central de la creatividad está en la segunda etapa, la de formulación.

Ahora la pregunta es: ¿se puede enseñar la creatividad en disciplinas proyectuales? ¿Cuáles son las circunstancias que favorecen su desarrollo?

Woolfolk (1999) citado en *Rojas Morales* (2004, p.16) afirma que la creatividad se puede potenciar a través de estrategias de aprendizaje. Partiendo de la premisa que Diseñar es proyectar, crear a partir de los recursos con los que se cuenta y con un propósito determinado (Rojas Morales, 2004, p.9). Como señalan *Mazzeo* y *Romano* (2007), el estudiante creador es producto de su tiempo y de su medio. Los objetos que diseña parten de las cosas creadas antes que él. Para que un objeto sea diseñado se requieren ciertas condiciones psicológicas y materiales y su forma va a estar determinada por las precedentes. Avanzaremos sobre la enseñanza de la creatividad desde la perspectiva de distintos autores alineados con el enfoque constructivista, enfoque al que adhiere la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Según esta perspectiva, el proceso a través del cual el individuo va construyendo el conocimiento dependerá de dos cuestiones básicas: el conocimiento que ya posee y la actividad interna o externa que realice el individuo. A través de los procesos de aprendizaje el estudiante construye estructuras: formas de organizar la información que le permiten, seleccionar, categorizar, clasificar codificar y evaluar los datos que va recibiendo en relación con alguna experiencia. *Carretero*, (1993), citado en *Rojas Morales* (2004), define al constructivismo como un concepto que argumenta que el individuo “no es un mero producto del ambiente, ni un simple resultado de sus disposiciones internas, sino una construcción propia que se va produciendo día a día como resultado de la interacción entre estos dos factores” (p.44)

Para la teoría sociocultural desarrollada por *Vigotsky* (1917) es precisamente la actividad creadora del hombre la que hace de él un ser proyectado hacia el futuro, un ser que contribuye a crear y modifica su presente. Para el autor la creatividad es toda actividad

humana cuyo resultado no es la reproducción de lo que ha sucedido en la experiencia, sino la generación de nuevas formas o actividades. La teoría sociocultural sostiene que si los estudiantes están en contacto directo con el problema a resolver, tendrán más elementos para generar mejores soluciones. Además, otro aspecto importante desarrollado por esta teoría es el concepto de la “zona de desarrollo próximo”. Tanto el docente como sus pares pueden convertirse en facilitadores para estimular el desarrollo de ideas originales y creativas. El enfoque psicogenético de Piaget (1954), considera a la creatividad como una manifestación de la inteligencia. Así, el pensamiento creativo es propio de los procesos asimilativos que son la transformación subjetiva de la realidad. El docente cumple el papel de facilitador que orienta al alumno a experimentar, evitando la repetición y fomentando la creatividad. (Citado en Rojas Morales, 2004, p.45). La teoría del aprendizaje por descubrimiento de *Jerome Bruner* (1996) plantea la importancia de fomentar en el estudiante la capacidad de observación y análisis de manera que vaya llenando su mente de imágenes que posteriormente le ayudarán a construir otras nuevas. La teoría de la asimilación y el aprendizaje significativo de *Ausubel* (1976) impulsa la utilización de mapas conceptuales a través de lo que llamó organizadores. Define dos tipos de organizadores: los organizadores comparativos, que permiten al estudiante relacionar el problema con todos los aspectos del mismo que el ya conoce, y los organizadores expositivos que le ayudarán a generar nuevas ideas a partir de conceptos nuevos. Las teorías del aprendizaje social de *Albert Bandura* (1986) y la teoría de la cognición situada y el aprendizaje significativo en *Díaz Barriga Arceo* (2003), enfatizan la relevancia de la interacción de tres ejes: personal, ambiental y conductual. Esta interacción nutre la generación de ideas y acciones originales. (Citados por Rojas Morales, 2004, p.46)

Las teorías mencionadas toman en consideración a la creatividad en distintos niveles de relevancia. Sin embargo, la teoría que podríamos llamar paradigmática, para estimular el desarrollo del pensamiento creativo es la teoría del Pensamiento Lateral y el Pensamiento Paralelo, desarrollada por el psicólogo Edward De Bono en 1967. Ambos tipos de pensamiento impulsan el proceso de resolución de problemas a través de métodos no convencionales o ilógicos. A diferencia del pensamiento vertical, que parte de una idea y va construyendo conocimiento sobre la misma idea de manera lógica y en una sola dirección, el pensamiento lateral se desarrolla de manera no secuencial, ni lógica. El proceso implica un desplazamiento hacia otras direcciones, con diferentes percepciones, conceptos y puntos de partida. El desarrollo del pensamiento lateral tiene como objetivo generar nuevas ideas y nuevos caminos para analizar las cosas. Su dinámica contribuye a liberar la mente de prejuicios al buscar enfoques menos obvios para solucionar los problemas de manera no convencional. Pensar lateralmente genera manifestaciones fluidas, flexibles y abiertas al cambio. El pensamiento paralelo tiene la finalidad de mejorar el empleo de las habilidades de pensamiento. Supone simplemente poner las ideas unas al lado de otras. Existe una exploración genuina del tema de la que después se derivan conclusiones y decisiones por medio de un proceso de diseño. Varias personas pueden aportar ideas para resolver un problema y todas deben ser aceptadas sin ejercer sobre ellas ningún tipo de juicio, lo que permite una verdadera exploración. De esta exploración surgen nuevas perspectivas y respuestas originales a problemas preexistentes.

Evaluación de la creatividad en Diseño Industrial

Evaluar la creatividad presenta las dificultades derivadas de la polisemia del término y de la transdisciplinariedad de la creatividad misma. Tomando como punto de partida la rúbrica de evaluación institucionalizada por la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, la creatividad se presenta como un criterio de evaluación estratégico al momento de definir variables e indicadores que permitan medir el desempeño de los estudiantes de Diseño.

La Rúbrica en cuestión contempla a la Creatividad como un criterio de evaluación que se desagrega en la siguiente escala:

Malo: El proyecto tiene un nivel de creatividad e innovación nulo, incluso menos a los antecedentes estudiados.

Regular: El proyecto presenta una reproducción de proyectos tomados como antecedentes, sin aportes nuevos.

Bueno: El proyecto presentado aporta nuevas propuestas que evidencian una búsqueda propia del estudiante.

Muy bueno: El proyecto cumple con lo requerido, se evidencian aportes propios y crea una identidad que expresa al autor.

Destacado: El proyecto es una creación propia que propone superar y enriquecer a los antecedentes.

En la práctica, la evaluación de los trabajos que presentan los estudiantes se lleva a cabo desde una manera empírica, desde la subjetividad de cada profesor. No se explicita un modelo que sirva como instrumento de análisis durante el proceso de diseño industrial y permita a los estudiantes analizar el grado de creatividad de sus propuestas. Desconocemos cuáles son las mejores prácticas, los procesos motivacionales y cognitivos para para el desarrollo del pensamiento creativo en el espacio de diseño, y por supuesto, las herramientas para medirlo con la precisión adecuada a la disciplina. La rúbrica no propone indicadores específicos que contribuyan a medir el desempeño creativo de los estudiantes. Estos indicadores específicos podrían surgir de las propias definiciones e interpretaciones de la creatividad que detallaremos a continuación, en función de los rasgos específicos de la creatividad planteados por distintos autores.

Sabemos que toda evaluación, forma parte del proceso de enseñanza-aprendizaje, es de carácter integrador ya que toma en cuenta las características de los estudiantes, el contexto social e institucional en el que se encuentra y sirve para reorientar y mejorar las acciones en función de las metas establecidas. En el proceso de evaluación, los criterios sobre los cuales se establecen las clasificaciones deben ser compartidos y conocidos por los estudiantes.

Distintos autores definen los rasgos de la creatividad sobre los que se pueden definir los criterios e indicadores para su evaluación.

Romo (1997), citado en *Aguilera Hernández (2011)*, define tres factores para determinar el criterio de valor y creatividad de un producto: a) La transformación, factor que alude a los nuevos enfoques que se producen al formular nuevas combinaciones y distintas formulaciones de lo ya existente; b) la condensación, que es la capacidad de relacionar y aglutinar

información que hasta entonces no había sido relacionada. Esto es integrar y simplificar, y c) La aplicabilidad, en este factor el producto creativo da paso a nuevas formas de uso y a la generación de nuevas teorías. *Amabile* (1983) citada en *Allueva* (2002), señala que la creatividad está asociada al producto. Desde su perspectiva el pensamiento creativo de resultar en el producto creativo. Para la autora el producto será creativo en la medida en que los expertos en el campo así lo determinen. Las características básicas del producto creativo son la novedad, es decir que resulte impredecible y la adecuación, esto significa que sea útil. Señala tres habilidades cognitivas como componentes de la producción creativa: a) relevantes a un dominio; b) relevantes en creatividad (estilo cognitivo, capacidad asociativa, generación de nuevas ideas); c) motivación hacia la tarea: actitudes hacia la tarea, percepción de la propia motivación. Al mismo tiempo propone cinco etapas en el proceso creativo: a) presentación: se recoge la información referente al problema a resolver; b) preparación: se orienta la información disponible en dirección a la resolución del problema; c) generación de respuestas: estas respuestas deben ser novedosas. Aquí, igual que en la preparación, influye la motivación; d) validación de la idea; e) aplicación, se comprueba si la idea ha resultado exitosa. Si es exitosa, la idea se aplica; si no es exitosa se reinicia el proceso.

Desde la perspectiva de la creatividad como producto, *MacKinnon* (1978), citado en *Aguilera Hernández* (2011), señala tres condiciones del producto creativo: a) presencia de una respuesta poco frecuente o novedosa; b) la verdadera creatividad debe servir como solución a un problema, adaptarse a una situación determinada y c) guardar relación con la realidad. Es en el producto donde la creatividad se manifiesta de manera concreta y tangible. Es donde se materializan las aptitudes creativas aplicadas durante el proceso. Maher, M. y Fisher, D. (2012) en su trabajo *Using AI to evaluate creative designs*, presentado en la 2da. Conferencia Internacional sobre Creatividad en Diseño (Glasgow, 2012), señalan que la creatividad es un aspecto situado y contextualizado. Evaluar el fenómeno de la creatividad implica encontrar patrones, criterios e indicadores aplicables a distintos casos y campos disciplinares que valoran a la creatividad como un pilar ya sea en el proceso o en el producto creativo, siempre situado y contextualizado en situaciones específicas. Los autores proponen un modelo de aproximación a la evaluación de la creatividad basado en el uso de la Inteligencia Artificial y cuyos criterios esenciales para evaluarla son: la innovación, el valor y el factor sorpresa. Para los autores, la innovación es una característica esencial del producto creativo, sin embargo no está claro qué aspectos de la innovación están directamente asociados a la creatividad. Los autores sostienen que la innovación es la medida de la distancia entre las diferencias de productos similares de un mismo grupo. Acerca del valor, el trabajo plantea que el producto debe satisfacer los criterios de desempeño específicos del campo disciplinar y debe mejorar en alguna medida la vida de las personas y de la sociedad. Para medir el valor, esta investigación propone el uso de métricas que midan la distancia entre el valor propuesto por el nuevo producto y los valores ya existentes en grupos de productos similares. Para los autores el factor sorpresa es un aspecto de la creatividad que señalamos cuando decimos que un producto es creativo porque supera las expectativas previas previstas para los productos de su tipo o clase. *Amabile* (1982), citada en Maher, M. y Fisher, D. (2012), en respuesta la dificultad para estandarizar los criterios de evaluación de la creatividad aplicables a múltiples campos,

desarrolló la técnica CAT (Consensual Assessment Technique) en la que la creatividad es evaluada por un grupo de expertos en el campo disciplinar de pertenencia. Amabile define una serie de características relevantes para evaluar en cada campo. Por ejemplo, en arte y diseño: innovación, idea, grado de variación en las formas y grado de complejidad. Candy y Zafer (2009) en *Understanding and Evaluating Creativity*, proponen una matriz de evaluación de la creatividad que contempla tres perspectivas: nivel de creatividad del público objetivo, grado de creatividad del producto, habilidades de la persona creativa. Para medir el nivel o de creatividad en el público objetivo, el estudio sostiene que el factor determinante es el grado de relacionamiento significativo del público con el objeto es la variable determinante. Los indicadores a tener en cuenta son: cambios en la conducta y cambios conceptuales respecto de la idea inicial. Acerca del grado de creatividad en el producto o resultado, se tiene en cuenta el impacto que el proceso creativo produce en el resultado final. En este caso deben definirse factores constitutivos esenciales del campo o de la disciplina y establecer escalas o métricas para medir el grado de presencia de esos factores en el producto o resultado final. En cuanto a las habilidades de la persona creativa, se tiene en cuenta el ámbito o el campo de su competencia y en función de ello se determinan las características a evaluar teniendo en cuenta el grado de experiencia, la selección de contenidos, las asociaciones en el momento de la ideación y las técnicas utilizadas. Los autores enfatizan la relevancia del contexto, el ámbito, y el campo disciplinar al momento de seleccionar los criterios de evaluación de la creatividad (Csikszentmihalyi, 1998) y destacan la importancia de la motivación en el acto creativo (Amabile, 1983).

Mitjans Martínez (1993) en *Cómo evaluar la creatividad*, analiza las implicancias metodológicas que tiene la consideración del carácter “personológico” de la creatividad para su evaluación y sus determinantes psicológicos. Mitjans Martínez señala que para valorar en nivel de creatividad de las personas en un área determinada, se deben utilizar tareas o problemas relacionados con las especificidades de esa área. De esa manera se alcanzará una mayor implicación de esa persona en la tarea asignada. (p.105)

La Universidad de Rochester, desarrolla la versión *Synergistic Rubric 1.1*, en la que señala que el pensamiento creativo solo puede desarrollarse en un marco disciplinar determinado. Desde esta perspectiva, los estudiantes deben tener conocimientos previos y habilidades desarrolladas sobre la disciplina en la que aplicarán la creatividad para poder establecer las conexiones y asociaciones que posibiliten una instancia superadora de síntesis y elaboración de “lo nuevo”. A partir de un conocimiento sólido del tema a abordar, el estudiante estará en mejores condiciones para atravesar los límites de lo conocido y proponer soluciones únicas y novedosas, nuevas combinaciones y asociaciones que suponen la toma de riesgos y la tolerancia a la incertidumbre. La rúbrica desarrollada involucra al proceso de resolución de problemas (proceso en el que es esencial la aplicación del pensamiento creativo) y enfatiza más en la calidad del proceso que en el producto final.

Casakin et al. (2011) en *Motivación para la Creatividad en Estudiantes de Diseño: Implementación de una Estrategia Pedagógica*, señalan que además de ser práctico y funcional el producto de diseño debe ser valioso e innovador. Desde esta perspectiva el pensamiento creativo se constituye como un elemento sustancial para la creación de productos de diseño. Así la creatividad es un requisito fundamental para la solución exitosa de problemas de diseño industrial. Los autores centran su atención en la influencia del factor motivación

en el desarrollo de la capacidad y el pensamiento creativo. Señalan que tanto la motivación intrínseca en la que los estudiantes se involucran con la tarea por su propio interés (*Amabile*, 1983) citado en *Casakin et al.* (2011), como la motivación extrínseca, que refiere al compromiso con la actividad para alcanzar un objetivo externo, no completan la interpretación de la influencia de la motivación en el proceso creativo de los estudiantes de diseño industrial o arquitectónico. En este sentido, los autores señalan que la Teoría Cognitiva de la Orientación desarrollada por *Kreitler y Kreitler* (1982), *Kreitler* (2004), citados en *Casakin et al.* (2011), es el enfoque que mejor desarrolla las investigaciones sobre la influencia de la motivación en el pensamiento creativo. Los diseñadores creativos se caracterizan por tener flexibilidad cognitiva, espontaneidad, originalidad e independencia de juicio. Para los autores, el aporte más significativo de la teoría Cognitiva de la Orientación, es que el comportamiento en todos los dominios –incluidos el diseño y la creatividad, es una función de la motivación. Esta conceptualización de la motivación refiere a temas o campos disciplinares específicos.

Santaella (2006) en su trabajo *Evaluación de la creatividad*, presenta una propuesta para evaluar la creatividad, que define los siguientes criterios e indicadores: Originalidad: capacidad del individuo para generar ideas y productos cuya característica es única, de gran interés y aportación social. Iniciativa: actitud humana para idear y emprender actividades, disposición personal para protagonizar y desarrollar ideas en primer término. Fluidez: capacidad para producir ideas en cantidad de manera permanente y espontánea. Flexibilidad: capacidad para organizar los hechos dentro de diversas categorías. Divergencia: Capacidad del individuo para analizar lo opuesto, visualizar lo diferente, contrariar el juicio y utilizar el pensamiento lateral. Sensibilidad: capacidad del individuo para percibir y expresar el mundo en sus múltiples dimensiones. Elaboración: capacidad para formalizar las ideas, planear y desarrollar proyectos. Desarrollo. Autoestima: es la valoración de sí mismo, la confianza en la persona basada en la conciencia real de sus posibilidades y potencialidades. Motivación: es la relación entre los aspectos cognitivos y los afectivos en función de la resolución de problemas. Independencia: libertad elegir los caminos para comprender, formular y realizar las tareas. Innovación: creatividad aplicada a través del uso óptimo de los recursos para convertir algo en otra cosa. (p.120)

Lee, J. H. et al. (2012) en *Evaluating Creativity in Parametric Design Processes* presentan un modelo de aproximación formal para la descripción e identificación de la creatividad desde ambas perspectivas, el proceso y el producto. El planteo combina un protocolo de análisis para codificar las actividades cognitivas relacionadas con el diseño, e indicadores formalmente consensuados para evaluar la creatividad en productos paramétricos. El esquema de codificación se basa en: representación, percepción y búsqueda de una solución. Los indicadores de evaluación son producto de la elaboración de un panel de expertos. El trabajo ofrece un procedimiento para evaluar la creatividad en diseño paramétrico aún en estado de verificación que contempla las siguientes instancias: análisis de la creatividad personal (define la estrategia de pensamiento de diseño), proceso de diseño (experimentación, entrevistas), producto de diseño (evaluación del resultado, funcionalidad), mapeo y análisis correlacional. Protocolo de análisis: a) nivel de creatividad y patrones cognitivos; b) evaluación del panel de expertos: criterios de evaluación y evaluación relativa.

Consideraciones metodológicas del trabajo de campo

El presente trabajo pretende indagar cuáles son los criterios de evaluación de la creatividad utilizados por docentes de las asignaturas proyectuales de la carrera de Diseño Industrial en una Universidad privada con sede en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La investigación se llevará a cabo en el período semestral del calendario académico correspondiente a 2016-2. Se entrevistará a 5 docentes de asignaturas proyectuales de la carrera de Diseño Industrial. El grupo de docentes seleccionados está conformado por docentes de las asignaturas DI III, DI IV y DI VI.

Objetivo General: Conocer cuáles son los criterios de evaluación de la creatividad que utilizan los docentes de asignaturas proyectuales de la carrera de Diseño Industrial.

Objetivos específicos:

- Develar cómo interpretan el concepto de creatividad los docentes de las asignaturas proyectuales de Diseño Industrial.
- Describir cuáles son los factores o aspectos de la creatividad a los que los docentes otorgan mayor relevancia disciplinar.
- Explorar cuáles son los indicadores que utilizan para evaluar esos rasgos o aspectos de la creatividad.

Enfoque: Interpretativo-Hermenéutico

El alcance previsto es descriptivo y la Idea directriz es:

La creatividad en diseño industrial es la variable que garantiza una producción superadora de los antecedentes. Plantea una nueva mirada a un mismo problema, realiza aportes y propone nuevos caminos.

Resultados

Resultados trabajo de campo. Corresponde a las primeras entrevistas. (Previo a las segundas entrevistas).

	Docente DW	Docente RC	Docente DD	Docente DLC	Docente CC
<p>¿Qué es la creatividad? ¿A qué definición o enfoque adhiere?</p>	<p>Resolver un problema técnico utilizando la menor cantidad de recursos y haciendo un uso más eficiente de los procesos. Es un método de acción, no de expresión.</p>	<p>Es la capacidad para encontrar soluciones no tradicionales a problemas nuevos. Es una propiedad o tipo de pensamiento, relacionado con el descubrimiento. Es el uso de pensamiento lateral o divergente y refiere a las inteligencias múltiples.</p>	<p>Es la manera de resolver problemas frente a determinadas limitaciones. Requiere partir de conocimientos previos, de antecedentes conocidos para poder modificar la realidad. Se debe conocer el campo.</p>	<p>Lo que se presenta como una respuesta diferente o evolutiva en relación a lo que se viene haciendo en un objeto o en un proceso. Siempre vinculado con la innovación.</p>	<p>Es un término sobrevalorado. La creatividad está subordinada a los objetivos. Implica conocer los antecedentes, detectar los vacíos y a través de la reflexión y la producción llenar esos vacíos con una mirada o un producto nuevo.</p>
	<p>En DI no hablamos de creatividad.</p>		<p>Adhiero a la teoría Csikszentmihaly del flujo de la creatividad, relacionada con el placer. Con equilibrar dificultades y destrezas frente a las limitaciones.</p>		<p>Es relacionar objetos que vengan de mundos diferentes y generar algo nuevo.</p>
	<p>Hablamos de metodología para la resolución de problemas en relación a las limitaciones de los materiales y procesos.</p>		<p>Es reducir la cantidad de pasos para resolver un problema y facilitarle la vida a la gente.</p>		
<p>¿Es la creatividad un factor relevante para la disciplina?</p>	<p>La creatividad en sí, no es relevante para el DI. No es un tema central. Sólo y en ciertos casos, en el eje de materiales y procesos. En tecnologías.</p>	<p>No tan relevante como la materialidad, la funcionalidad y la tecnología. En DI la creatividad queda subordinada a la función y a los materiales. Se centra en aspecto estético o morfológico, que siempre están subordinados a la función.</p>	<p>Es relevante en la medida que esté vinculada a los objetivos. Que produzca una respuesta diferente, original a partir de las limitaciones que plantea el campo.</p>	<p>Es relevante porque puede hacer una diferencia cualitativa o cuantitativa si se refiere a la solución específica de un problema de diseño, ya sea en la metodología o en el objeto.</p>	<p>Es un descriptor más. Tal vez no sea el más relevante. La funcionalidad y las interfaces, es decir la relación del objeto con el usuario, están por delante.</p>

continúa >>

<p>¿Considera que existe algún aspecto, rasgo o característica de la creatividad más relevante que otros para el DI?</p>	<p>La originalidad.</p>	<p>La originalidad. Ser original en las respuestas para resolver problemas o limitaciones de una manera diferente. Conocer los antecedentes, la investigación previa es fundamental para proponer respuestas diferentes. Otro es la flexibilidad: cuanto más amplio sea el rango de soluciones, más flexible es el pensamiento y por lo tanto más creativo.</p>	<p>El fluir de la creatividad. Ese estado que amplía el horizonte de soluciones, relacionado con el placer.</p>	<p>Los relacionados con la innovación, en el proceso y en el objeto producido. Cuando se puede acoplar lo estético o morfológico a lo tecnológico y funcional.</p>	<p>La capacidad de relacionar objetos, reflexiones y miradas diferentes. La creatividad nace en la investigación. En el conocimiento de los antecedentes. No es expresión libre. Hay un foco un objetivo que guía. Que limita y condiciona la creatividad en función de lo que hay que resolver.</p>
	<p>La ruptura con lo conocido.</p>				
<p>Acerca de la enseñanza de la creatividad. ¿Utiliza estrategias o técnicas para estimular la creatividad en los estudiantes de DI?</p>	<p>Ejercicios o planes de acción para resolver problemas de manera eficaz con la mayor cantidad de limitantes posibles. Relacionados a materiales y procesos. A lo tecnológico. A la acción, no a la expresión.</p>	<p>Se utilizan estrategias de pensamiento divergente. Miradas desprovistas de prejuicio y provistas de emociones. Salir de la lógica del producto y su función y entrar en la lógica del marketing y la comunicación.</p>	<p>Propongo ejercicios con objetivos claros y conocidos por todos, en los que se definen las limitaciones y los recursos disponibles y a partir de ahí hay que producir algo nuevo. Siempre tiene que mediar un conflicto a resolver. Es un valor agregado.</p>	<p>Utilizamos paneles representativos y objetos existentes. Pueden alterar su función inicial pero deben ser perfectamente funcionales a otra categoría, la nueva, la que el estudiante decidió que fuera la nueva categoría.</p>	<p>Las relacionadas con encontrar vacíos y relacionar universos</p>
		<p>Quebrar la lógica matemática. Utilizar la lógica de otras disciplinas.</p>			<p>El uso de metáforas. Ejercicios de pensamiento lateral, asociativo, en red.</p>
<p>¿Se puede evaluar la creatividad?</p>	<p>No evaluamos la creatividad. Evaluamos la capacidad de resolver la mayor cantidad de limitaciones sin aumentar el costo del producto, mejorando su eficiencia y su aporte estético.</p>	<p>Sí. En relación a la superación de los antecedentes previos. Cuando la respuesta ofrece una repuesta con significación que agrega valor al producto en base a un vínculo distinto al habitual.</p>	<p>Sí. Teniendo claro el objetivo y hasta a dónde se pueden alejar de lo conocido.</p>	<p>Sí. La evaluación de la creatividad es subjetiva.</p>	<p>Sí. Siempre explicitando los criterios y el objetivo del trabajo. Generando un instrumento que la haga visible. El estudiante debe saber en qué se le pide que sea creativo. Y tiene que estar consciente de cuál fue su aporte creativo.</p>

continúa >>

¿Cuáles son los criterios e indicadores que utiliza para evaluar la creatividad?	Equilibrio en la disposición de las limitaciones tecnológicas para resolver un problema.	La originalidad, la flexibilidad, la intersubjetividad, las emociones.	La relación entre recursos disponibles, limitantes y solución. Se definen los objetivos y los criterios en función de los parámetros a medir: función, morfología, tecnología.	La diferencia entre lo que ya existe y lo que propone el estudiante como novedad. Igual es subjetivo.	Capacidad para encontrar el vacío entre antecedentes.
					Capacidad de explicitar cuál es el aporte creativo.
Otras valoraciones	La respuesta de diseño no tiene que ser creativa. Tiene que ser eficaz. La creatividad no es relevante. Valoramos la ruptura, pero no es un tema central en DI.	La enseñanza del DI está en manos de profesionales, sin preparación para la enseñanza. Enseñan como les enseñaron. No abren el juego a la intersubjetividad ni a la interdisciplinariedad. Es necesario desarrollar herramientas pedagógicas para los docentes profesionales del diseño. Los criterios de evaluación deben explicitarse a los estudiantes.	La motivación es muy importante para ser creativo. La curiosidad, el conocimiento de la disciplina, la iteración.	La disciplina está en pleno proceso de cambio de nombre. De Diseño Industrial a Diseño Objetual. Relacionado con la no serialidad de los objetos. La no industrialización.	La creatividad no es algo de la inspiración, del no control. Hay que acorralar el concepto, explicitarlo y luego evaluarlo.
		La emoción juega un rol importante en la producción creativa.			

Resultado posterior a las segundas entrevistas. Aportes de las segundas entrevistas

Se volvió a entrevistar al docente DW, Director de la carrera de Diseño Industrial y a la docente DD, coordinadora del área de Producción de los Estudiantes.

Estas segundas entrevistas se realizaron en pleno período de exámenes finales. Y los entrevistados traen ejemplos del momento del examen.

En esta oportunidad, y en función de los resultados de las primeras entrevistas, esta segunda entrevista estuvo centrada en tres ejes:

- a) Acerca de la relevancia de la creatividad en DI
- b) Acerca de la enseñanza de la creatividad en DI. Estrategias, técnicas, dinámicas.
- c) Criterios de evaluación de la creatividad en DI

Estos ejes conducen a focalizar las entrevistas en los datos centrales a relevar: definición de creatividad y su relevancia para la disciplina, ¿cómo se enseña? y ¿qué criterios utilizan los docentes para evaluarla?

	Docente DW	Docente DD
Acerca de la relevancia de la creatividad en DI	<p>Solo es relevante cuando ayuda a resolver el problema del manejo de las limitaciones técnicas para alcanzar una solución eficaz a un problema concreto, funcional.</p> <p>El DI es un proyecto de acción, no de expresión.</p> <p>Es la capacidad de reorganizar ideas o datos precedentes para producir algo nuevo, un aporte, una solución eficiente.</p> <p>El problema es la polisemia del término creatividad.</p>	<p>Ser creativo en diseño implica dar soluciones reales, eficaces, o eficientes a un problema relacionado con ciertas limitaciones. Es un modo de pensamiento no lógico. La creatividad es un estado de comprensión sintética que vincula mente y cuerpo, los sentidos y la sensibilidad... pero siempre con una pata racional, de bagaje cognitivo, racional. Siempre ligada a la resolución de un problema tecnológico, funcional, si no, no es diseño, es arte.</p>
Acerca de la enseñanza de la creatividad en DI. Estrategias, técnicas, dinámicas.	<p>Actividades, ejercicios que desarrollen la capacidad para reorganizar ideas y recursos con un fin específico.</p> <p>Transformar algo corriente en algo original, nuevo.</p> <p>Proponer la mayor cantidad de limitaciones tecnológicas posibles para la resolución de un problema.</p>	<p>Uso de lógicas diferentes, no lineales. Pensamiento lateral.</p> <p>Ejercicios para el uso de recursos sensoriales, emotivos, cenestésicos.</p> <p>Ejercicios para obtener la mayor cantidad de respuestas a partir de limitaciones.</p>
Criterios de evaluación de la creatividad en DI	<p>Se evalúa la investigación de los materiales, de los antecedentes y luego las posibles combinaciones o procesos originales o novedosos que generen a partir de esos antecedentes conocidos.</p> <p>La cantidad de combinaciones posibles para la transformación en algo nuevo, original, que solucione un problema, que funcione.</p>	<p>Se mide la eficiencia en el manejo de las limitaciones de (materiales o de procesos).</p> <p>Se evalúan las etapas de la interface, el recorrido de las asociaciones para producir una solución novedosa (flexibilidad).</p> <p>La fluidez, relacionada con la cantidad de respuestas posibles para la solución eficaz del problema.</p> <p>La originalidad, cuando la respuesta eficaz es única o está más alejada de las soluciones que dieron los antecedentes.</p>
Otras valoraciones	<p>Diseñar diseñadores. Analogía con el diseño de objetos, productos o procesos.</p>	<p>El fluir de la creatividad. La creatividad fluye y se expande cuando está relacionada con el placer.</p>

Las apreciaciones obtenidas nos permiten una aproximación más específica al objetivo general y a los objetivos específicos de la investigación.

De la confrontación de los resultados de la primera y la segunda ronda de entrevista se destacan las siguientes valoraciones:

Acerca de la conceptualización de la creatividad y su relevancia en el campo disciplinar, los docentes entrevistados coinciden en los siguientes aspectos:

La creatividad es la capacidad para resolver problemas o encontrar soluciones eficaces frente a limitaciones tecnológicas. Es la capacidad para reorganizar ideas y antecedentes de manera eficaz para producir una solución diferente. El DI es un proyecto de acción, no de expresión. Si no resuelve un problema funcional, no es DI, es arte. (Elaboración, originalidad, flexibilidad, pensamiento divergente).

Acerca de la relevancia de la creatividad en DI, manifiestan que queda subordinada a la eficacia de la función, la materialidad y la tecnología.

Acerca de la enseñanza de la creatividad, los entrevistados proponen:

Ejercicios para desarrollar la capacidad de reorganizar ideas, antecedentes y recursos con un fin específico (flexibilidad y elaboración).

Ejercicios para transformar algo corriente en algo nuevo (originalidad).

Ejercicios con la mayor cantidad de limitantes posibles para la resolución de un problema (flexibilidad, pensamiento divergente, elaboración).

Ejercicios para obtener la mayor cantidad de respuestas a partir de limitaciones (fluidez)

Uso de lógicas diferentes, no lineales (pensamiento divergente)

Ejercicios para el uso de recursos sensoriales, emotivos y cenestésicos.

Acerca de los criterios que utilizan para evaluar la creatividad, expresan:

Evaluar la investigación y el conocimiento de los antecedentes.

Evaluar la cantidad y calidad de las combinaciones posibles.

Evaluar la eficacia para resolver el problema en cuestión.

Evaluar la eficiencia en el manejo de limitaciones.

Evaluar la eficacia de las etapas de la interface (atributos del objeto y su relación con el usuario)

Evaluar la originalidad de la respuesta al problema a al manejo de las limitaciones.

Conclusiones

Para orientar esta investigación se tomará como punto de partida los factores psico-cognitivos de la creatividad desarrollados por Guilford (1950, 1971, 1994) y Amabile (1982, 1983) y los factores socio-cognitivos/ interactivos desarrollados por Csikszentmihalyi (1998).

Además de profundizar en la etapa de Formulación del proceso de diseño y su relación con la creatividad, esta investigación tomará en cuenta la influencia de la creatividad en las dimensiones excluyentes del campo disciplinar -funcionalidad, estética, morfología y tecnología, (Coneval, 2016). Esta delimitación permitirá conocer cómo evalúan los docentes los aspectos de la creatividad relevantes para cada una de las dimensiones.

Desde los puntos de vista de los enfoques psico-cognitivo y psico-socio-cognitivo, se indagará sobre cómo se evalúan los siguientes rasgos de la persona creativa: fluidez, flexibi-

lidad, originalidad, elaboración, pensamiento divergente, estilo cognitivo, capacidad asociativa, generación de nuevas ideas, motivación hacia la tarea; cuáles son las características del ambiente que estimulan la creatividad; cual es el papel de los agentes legitimadores de la creatividad, en este caso, los docentes.

Notas

1. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Imágenes que crean productos 3. Volumen 32, (p.74). Marzo 2016. Laura Catalina Arenas Uribe. Buenos Aires. Argentina.
2. Universidad de Palermo. Facultad de Diseño y Comunicación. Imágenes que crean productos 3. Volumen 32, (p.32). Marzo 2016. Federico Camusio. Lámpara. Buenos Aires. Argentina.

Link a la publicación: https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=589

Listas de Referencias Bibliográficas

- Aguilera Hernández, R. (2011). *Análisis de los modelos que evalúan la creatividad en los productos publicitarios*. Universidad Autónoma de Barcelona. España. Disponible en: <http://www.recercat.cat/handle/2072/181399>
- Allueva, P. (2002). *Desarrollo de la creatividad: Diseño y evaluación de un programa de intervención*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza. España. Disponible en: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-DesarrolloDeLaCreatividad-2881043.pdf>
- Ambile, T. M. (1983). *The Social Psychology of Creativity: a Componential Conceptualization*. *Journal of Personality and Social Psychology*. 45, 2, 375-376
- Amabile, T. M. (1982) *The Social Psychology of Creativity: A Consensual Assessment Technique*. *Journal of Personality and Social Psychology*, 43, 5, 997-1013.
- Association of American Colleges and Universities (2014). *Creative Thinking Value Rubric*. Disponible en: https://manoa.hawaii.edu/assessment/resources/rubrics/CreativeThinking_value.pdf
- Arenas, E. (2002). *Diseño e instrumental de un modelo multifactorial de la creatividad para obtener el perfil de rendimiento creativo de los comunicadores visuales y profesionales afines*. *Revista de Investigación Universitaria Interdisciplinaria*. 1, 49-56. Universidad Simón Bolívar. México. Disponible en: <http://www.usb.edu.mx/attachments/article/342/2002.pdf>
- Brown, T (2008) *Design Thinking*. *Harvard Business Review*. Disponible en: http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/43520771/p02_brown-design-thinking.pdf
- De Bono, E. (1991) *El pensamiento lateral. Manual de creatividad*. Barcelona: Paidós.
- Candy, I. y Bilda, Zafer. (2009) *Understanding and Evaluating Creativity*. *ACM Creativity and Cognition*. Disponible en: http://research.it.uts.edu.au/creative/linda/CC09TUTE/CC09Candy_Bildahandout.pdf

- Casakin, H. y Kreitler, S. (2006). *Evaluating creativity in design problem solving*. Design Research Society. International Conference in Lisbon 2006. Disponible en: http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers/DRS2006_0083.pdf
- Casakin, H. y Kreitler, S. (2011). The cognitive profile of creativity in design. *Thinking Skills and Creativity*, Volume 6, Issue 3. Recuperado el 26-05-15 en <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S187118711100040X>
- Casakin, H. y Kreitler, S. (2011). Motivación para la Creatividad en Estudiantes de Diseño: Implementación de una Estrategia Pedagógica. *Actas de Diseño*, 11, 55-60. Centro de Estudios de Diseño. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires. Argentina.
- Coneval (2016) *Términos de referencia de la evaluación de diseño*. Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social. México. Disponible en: http://www.coneval.org.mx/rw/resource/coneval/eval_mon/normatividad_matriz/Modelo_de_terminos_de_referencia_evaluacion_diseño_final.pdf
- Creative Thinking Value Rubric* (s/f) Association of American Colleges and Universities. Disponible en: <https://www.aacu.org/value/rubrics/creative-thinking>
- Csikszentmihalyi, M. (1998). *Creatividad. El flujo y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- De Bono, E. (1991) *El pensamiento lateral*. Manual de creatividad. Barcelona: Paidós.
- De la Torre, S. (1989). Evaluación de la Creatividad. TAEC. Madrid: Escuela Española. Citado en: Garaigordobil, M. y Torres, E. (1996). *Evaluación de la creatividad en sus correlatos con inteligencia y rendimiento académico*. Tarraconensis. Revista de Psicología. Vol. XVIII (1) pp. 87-98. Recuperado de: http://www.sc.ehu.es/ptwgalam/art_completo/tarraco1.PDF
- Díaz Barriga Arceo, F. (2003) Cognición situada y estrategias para el aprendizaje significativo. REDIE. *Revista Electrónica de Investigación Educativa*. 5, 2. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15550207>
- Di Bella, D. (2005) Apuntes sobre la creatividad y la enseñanza del Diseño. *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 6 (74-76). Buenos Aires: Centro de Estudios de Diseño. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.
- Dippo, C. (2013) Evaluating the alternative uses test of creativity. *Proceedings of the National Conference on Undergraduate Research* (NCUR) 2013. University of Wisconsin, La Crosse, WI. 2013.
- Eisner, E. (1994). Creatividad y salud psicológica en la adolescencia. En R. Strom (comp.) *Creatividad y educación* (pp.37-46). Barcelona: Paidós.
- Garaigordobil, M. y Torres, E. (1996). Evaluación de la creatividad en sus correlatos con inteligencia y rendimiento académico. Tarraconensis. *Revista de Psicología*. Vol. XVIII (1) pp. 87-98. Recuperado de: http://www.sc.ehu.es/ptwgalam/art_completo/tarraco1.PDF
- Gardner, H. (1995) *Mentes creativas*. (pp.37-62). Barcelona: Paidós.
- Gardner, H. (2001). *La inteligencia reformulada. Las inteligencias múltiples en el Siglo XXI*. Barcelona: Paidós.
- Gay, A. y Samar, L. (2007) *El diseño industrial en la historia*. Centro de Cultura Tecnológica. Argentina: Ediciones TEC.
- Guilford, J., Lagemann, J., Eisner, E., Singer, J., Wallach, M., Kogan, N., Sieber, J., Torrance, E. (1994). *Creatividad y educación*. R.D. Strom. (Comp.) Barcelona: Paidós.

- Guilford, J. (1994) La creatividad: pasado, presente y futuro. En R. Strom (comp.) *Creatividad y educación* (pp.9-23). Barcelona: Paidós
- González Cruz, M. et al. (2008) *La estrategia de Creatividad sistemática Triz con equipos multidisciplinares de Diseño de Producto*. DYNA. 83, 6, 337-350. Disponible en: http://portales.puj.edu.co/proyecto_andar/images/pdf/Publicaciones/Articulodyna.pdf
- González Romo, R. (2007) Dimensiones del proceso creativos del investigador en psicología en México. *Enseñanza e investigación en psicología Vol. 12*, N1. Recuperado el 28-05-14 en http://www.cneip.org/documentos/revista/CNEIP_12-1/Gonzalez_Romo.pdf
- Imágenes que crean productos 3. En *Proyectos de Estudiantes de Diseño Industrial de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo*. Buenos Aires. Marzo, 2016.
- Laime Pérez, M. (2005). *La evaluación de la creatividad*. Liberabit. Revista de Psicología, num. 11. (pp. 35-39). Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=68601105>
- Lee, J. H., Gu, N., Jupp, J., & Sherratt, S. (2012, June). *Evaluating creativity in parametric design processes and products: a pilot study*. In Proceedings of 5th International Conference on Design Computing and Cognition, College Station, TX, USA (Vol. 79).Disponible en: <http://mason.gmu.edu/~jgero/conferences/dcc12/DCC12DigitalProceedings/Digital%20pdf/Lee.pdf>
- Maher, M. y Fisher, D. (2012) *Using AI to evaluate creative designs. Proceedings of the 2nd. International Conference on Design Creativity.1*, 45-54. Glasgow. Scotland. Disponible en: https://www.designsociety.org/publication/31854/ds_73-1_proceedings_of_the_2nd_international_conference_on_design_creativity_volume
- Mazzeo, C. y Romano, A. (2007) *La enseñanza de las disciplinas proyectuales*. Buenos Aires: Nobuko.
- Mitjáns Martínez, A. (1993) *Cómo evaluar la creatividad*. Revista cubana de psicología. 10, 2. Facultad de Psicología. Universidad de la Habana. Disponible en: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rcp/v10n2-3/03.pdf>
- Monreal, C. (2000). *Qué es la creatividad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- Piffer, D. (2012) *Can creativity be measured? An attempt to clarify the notion of creativity and general directions for future research*. Thinking Skills and Creativity, Volume 7, Issue 3, December 2012, Pages 258-264. Disponible en: <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1871187112000326>
- Rhodes M, (1961) *An Analysis of Creativity. The Phi Delta Kappan* 42, 305-310. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/20342603?seq=1#page_scan_tab_contents
- Rochester University (s/f). *Synergistic Rubric 1.1*.Disiponibleen: [https://www.rit.edu/affiliate/weimpact/documents/FinalWEIMPACT_Synergistic%20Rubric%201%201%20\(2\).pdf](https://www.rit.edu/affiliate/weimpact/documents/FinalWEIMPACT_Synergistic%20Rubric%201%201%20(2).pdf)
- Rojas Morales, M. E. (2004) *La creatividad desde la perspectiva de la enseñanza del Diseño Industrial en la Universidad Iberoamericana*. México: Universidad Iberoamericana A.C. Disponible en: <http://www.bib.uia.mx/tesis/pdf/014374/014374.pdf>
- Santaella, M. (2006) *La evaluación de la creatividad*. SAPIENS, v7, n2. Caracas. Disponible en: http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1317-58152006000200007&lng=es&nrm=is.&tlng=es
- Schon, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos*. Paidós: Barcelona.
- Sternberg, R. (1996) *Inteligencia exitosa*. Buenos Aires: Paidós
- Sternberg, R. (1999) *Estilos de pensamiento*. Buenos Aires: Paidós

- Synergistic Rubric Version 1.1. *Rochester Institute of Technology*. 2013. Disponible en: [https://www.rit.edu/affiliate/weimpact/documents/FinalWEIMPACT_Synergistic%20Rubric%201%201%20\(2\).pdf](https://www.rit.edu/affiliate/weimpact/documents/FinalWEIMPACT_Synergistic%20Rubric%201%201%20(2).pdf)
- Torrance, E. (1997). *Creativity in the classroom*. Washington: NEA. Citado en: Garaigordobil, M. y Torres, E. (1996). *Evaluación de la creatividad en sus correlatos con inteligencia y rendimiento académico*. Tarraconensis. Revista de Psicología. Vol. XVIII (1) pp. 87-98. Recuperado de: http://www.sc.ehu.es/ptwgalam/art_completo/tarraco1.PDF.
- Wolf, D. (2004). ¿Diseñar diseñadores? Procesos y Productos. Experiencias pedagógicas en Diseño y Comunicación. En *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 5 (p.209). Buenos Aires: *Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. Facultad de Diseño y Comunicación*. Universidad de Palermo.
- Woolfolk, A. (2010) *Psicología educativa*. México: Pearson Educación. Disponible en: <https://crecerpsi.files.wordpress.com/2014/03/libro-psicologia-educativa.pdf>

Portales digitales

ICSID. *Industrial Design Definition*. Disponible en: www.icsid.org/about/definition/www.palermo.edu

Bibliografía metodológica

- Hernández Sampieri, R. (2010) *Metodología de la Investigación*. Ed. 5. México: McGrawHill
- Valles, M. (1997). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis S.A.
- Wainerman, C. y Sautu, R. (1997). *La trastienda de la investigación*. Buenos Aires: Belgrano

Abstract: This article explores the criteria for creativity evaluation used in the career of Industrial Design. The article begins with a disciplinary introduction to Industrial Design that allows inferring the relevance of creativity in the design process. Then it deploys different approaches on the conceptualization of creativity from which the distinguishing features arise that can be evaluated. For the development of this stage, the psycho-cognitive approaches (related to the cognitive skills and abilities of Industrial Design students) and socio-cognitive-interactive (contextual, social and cultural) were addressed. The article describes different perspectives and theories about the teaching of creativity, the analysis of the process of evaluation of creativity and then delves into the definitions and positions of disciplinary experts regarding the object of research: the evaluation of creativity in Industrial Design

Keywords: Evaluation - creativity - industrial design - pedagogical criteria - ability - learning

Resumo: Este trabalho explora os critérios de avaliação da criatividade utilizados na carreira de Design Industrial. O artigo começa com uma introdução disciplinar ao Design Industrial que permite inferir a relevância da criatividade no processo de design. Depois, implementa diferentes abordagens sobre a conceptualização da criatividade, a partir das quais surgem as características distintivas que podem ser avaliadas. Para o desenvolvimento desta etapa, foram abordadas as abordagens psico-cognitivas (relacionadas às habilidades cognitivas e habilidades dos alunos de Design Industrial) e sócio-cognitivo-interativas (contextuais, sociais e culturais). O artigo descreve diferentes perspectivas e teorias sobre o ensino da criatividade, a análise do processo de avaliação da criatividade e, em seguida, investiga as definições e posições de especialistas em disciplinas sobre o objeto da pesquisa: a avaliação da criatividade em Design Industrial.

Palavras chave: Avaliação - criatividade - design industrial - critérios pedagógicos - capacidade - aprendizagem

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Estrategias didácticas en escenarios de innovación tecnológica. Cecilia Mazzeo:** Prólogo | **Isabel Alberdi:** Buceando en lo profundo. Metodología en el proceso de diseño gráfico. Apuntes sobre estrategias para abordar la enseñanza de la etapa de relevamiento | **Luciana Anarella:** Los medios digitales y la autogestión de saberes. Una experiencia pedagógica en la enseñanza del diseño | **Gabriela Chavez Mosquera:** El pulgarcito educado | **Alicia Coppo:** Estrategias de enseñanza del diseño para una nueva generación. El rol docente y el vínculo con el estudiante en el marco de las TIC'S | **Leandro Dalle:** Taller-mediate. Reflexiones críticas sobre una experiencia de amplificación del taller de diseño al medio virtual/digital | **Cecilia Mazzeo:** Renovaciones y persistencias. El taller y las tecnologías digitales | **Patricia Muñoz:** Incorporación de nuevos contenidos a la enseñanza desde la investigación | **Guillermo Sánchez Borrero:** La enseñanza del diseño a través del Diseño

Social y las nuevas tecnologías. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 84, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Creatividad solidaria e Innovación social en América Latina**. María Verónica Barzola | Rita Aparecida da Conceição Ribeiro: Prólogo: // *Eje 1. Análisis contextual y experiencias de comunidades*: María Verónica Barzola | Marina Mendoza | Luiz Lagares Izidio | Luiza Novaes | Carlos Lange Valdés | Carolina Montt Steffens | Inés Figueroa Gómez // *Eje 2. Diseño de innovación y pedagogía*: Anderson Antonio Horta | Clara Santana Lins Cerqueira | Délcio Julião Emar de Almeida | Michelle Alvarenga Pinto Cotrim | Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Guilherme Englert Corrêa Meyer | Bruno Augusto Lorenz | Roberta Rech Mandelli | Marcelo Vianna Batista | Natalie Smith | Eric Haddad Parker Guterres | Elton Moura Nickel | Júlia Machado Padaratz | Paola Camila Dias de Moraes | Nathália Buch Abreu de Souza | Mirella Gomes Nogueira | María Magdalena Guajala Michay // *Eje 3. Laboratorios de innovación social*: Karine de Mello Freire | Chiara Del Gaudio | Ione Maria Ghislene Bentz | Carlo Franzato | Gustavo Severo de Borba | Cristina Zurbriggen | Mariana González Lago | María Mancilla García | Sebastián Gatica // *Eje 4. Diseño de innovación para la integración social*: Denise Siqueira | Lino Fernando Bragança Peres | Marcos Abilio Bosquetti | Marília Ceccon Salarini da Rosa | João E. C. Sobral | Marli T. Everling | Anna L. M. S. Cavalcanti | Carolina S. M. Tavares | Bruna R. Machado | Bruna M. Bischoff | Murilo Scoz. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 83, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Investigar en Diseño**. M. Matarrese y L. del C. Vilchis Esquivel: Introducción. Investigar en Diseño. Multiplicidades epistemológicas y estéticas desde las que analizar la disciplina | *Eje 1. Epistemología del Diseño*: R. Ynoub: Epistemología y metodología en y de la investigación en Diseño | A. Cravino: Hacia una Epistemología del Diseño | V. Ariza: El Diseño como objeto de estudio y como ejercicio de intervención | M. Á. Rubio Toledo: Consideraciones para la investigación simbólica en Diseño desde los sistemas complejos | M. A. Sandoval Valle: La investigación de aspectos sociales y culturales como estrategia de Diseño | *Eje 2. Epistemología y enseñanza del Diseño*: L. del C. Vilchis: Diseño, Investigación y Educación | J. Pokropek: La experimentación proyectual en la enseñanza: Enseñar a construir sentido | L. F. Irigoyen Morales: Propuesta de categorización de habilidades en estudiantes y profesionales noveles de Diseño | M. S. De la Barrera e I. Carillo Chávez: Factores que inciden en investigaciones para Diseño | *Eje 3. Epistemología del Diseño en y desde diversas perspectivas y casos*: M. Martínez González: Entre hacedores de cosas. El Diseño y la antropología en el estudio de los objetos de Cuanajo, Michoacán, México | M. Kwon: Reinterpretación del jardín japonés en el paisaje occidental del Siglo XX a través de tres paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker | B. Ferreira Pires: Adornos Confeccionados con Cabellos Humanos. De la Era Victoriana y de Nuevos Diseñadores |

N. Villaça: Moda y Producción de Sentidos | **R. Pitombo Cidreira:** El cuerpo vivido: La expresividad de la aparición. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 82, octubre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos.** **Roberto Céspedes:** Introducción | **Ana Cravino:** Prologo | **Jorge Pokropek:** Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales | **Ana Cravino:** La Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Un caso paradigmático de composición clásica | **Roberto Céspedes:** Diseño Andrógino: Charles Rennie Mackintosh | **Claudia Marcela Woodhull:** Una Aproximación Morfológica: Formas de la Pradera y su Intencionalidad Estética en el Espacio Interior y el Objeto | **Ricardo José Viveros Baez:** Organicismo: morfología y materialidad como expresión comunicante en un espacio arquitectónico | **Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación.** **Florencio Compte Guerrero:** Modernos sin modernidad. Arquitectura de Guayaquil 1930-1948. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 81, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Segunda Sección.** **D. V. Di Bella:** Prólogo de la Segunda Sección | **D. V. Di Bella:** Prefacio Diseño en Perspectiva | **L. C. Portugal do Nascimento:** Diseño en medio de feudos y campos: la oportunidad de la “rectificación de nombres” propuesta por Confucio en la Babel contemporánea de conceptos, términos y expresiones pegadizas recientemente forjados en el campo del diseño | **C. Soto:** Esto No es Diseño | **M. Marchisio:** El Fin de las Escuelas de Diseño | **I. Moroni and A. Arruda:** Comprender cómo los procesos de diseño pueden contribuir a la mejora de la capacidad innovadora en el universo de las *startup companies* | **S. Stivale:** Los Caminos del Diseño Sustentable y sus vinculaciones con la Investigación en Diseño | **M. González Insua:** Más allá del Producto: un abordaje local sobre el Diseño de Productos-Sistemas-Servicios para la Sustentabilidad y Tecnologías de Inclusión Social | **T. Soares and A. Arruda:** Domos geodésicas como modelo de negocio en la gestión hotelera para el desarrollo de las economías locales | **N. Mouchrek and L. Krucken:** Diseño como agente de cambio: iniciativas orientadas a la práctica en la enseñanza del diseño | **N. Mouchrek:** Diseño para el desarrollo de la juventud y su participación en la sostenibilidad | **G. Nuri Barón:** La transición urbana y social hacia un paradigma de movilidad sostenible | **D. V. Di Bella:** Impacto de la Experiencia Diseño en Perspectiva. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 80, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Giros visuales.** **Julio César Goyez Narváz y Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura:** *Cruce de caminos.* Un estado del arte de la investigación-creación | **María Ximena Betancourt Ruiz:** La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas | **Vanesa Brasil Campos Rodriguez:** Marca

M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock*. Los hilos y matices que se repiten en la obra del director | **Basilio Casanova Varela**: El arte de la creación | **Julio César Goyes Narváez**: Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación | **Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos**: Mesa radicante: experiencia e imagen | **Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias**: El cine como modelo de realidad: análisis de "Él" (Luis Buñuel, 1953) | **Alejandra Niedermaier**: Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad | **Wilson Orozco**: La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan* y *Agarrando pueblo* | **Juan Manuel Pérez**: Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea | **Eduardo A. Russo**: Visualidades en tránsito: el cine de David Lynch | **Sebastián Russo**: El fuego (in)extinguible. *Imagen y Revolución en Georges Didi Huberman y Joao Moreira Salles* | **Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza**: La integración del cine expandido al espacio museístico | **Nicolás Sorrivas**: Black Mirror: El espejo que nos mira | **Valeria Stefanini**: El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca | **Jorge Zuzulich**: Dispositivo, cine y arte contemporáneo. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 79, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tiempos inestables. Un mundo en transición**. **M. Veneziani**: Prólogo | **M. Veneziani**: Diseño y cultura. Huellas japonesas en la Argentina | **V. Martínez Azaro**: Empatía y Diseño en un contexto de inmigración | **X. González Elicabe**: La permanencia en el cambio. El poncho como bandera de libertad | **V. Fiorini**: Diseño de indumentaria: Nuevas estrategias de enseñanza y modelos de innovación en el marco del consumo de moda | **C. Eiriz**: La enseñanza de la metodología de la investigación en la era de la invención: Hacia un nuevo humanismo | **M. Buey Fernández**: Educar para no competir. La guerra de las naciones: nuevo escenario multipolar e innovación social como alternativa de adaptación | **M. del M. Ketlun**: Fases y redes en la metodología del Design Thinking | **C. I. Galbusera Testa**: La evolución de los modelos de enseñar-aprender diseño en el nuevo escenario generacional | **M. F. Bertuzzi y D. Escobar**: Identidad y nacionalismo. Una mirada sobre la búsqueda de identidad y nuevas tendencias en el diseño de modas | **J. A. Di Loreto**: Rembrandt: estética, sujeción y corporalidad | **L. Mastantuono**: Nostalgia Cinematográfica | **S. Faerm**: A World in Flux | **S. Faerm**: Contemplative Pedagogy in the College Classroom: Theory, Research, and Practice for Holistic Student Development | **T. Werner**: Preconceptions of the Ideal: Ethnic and Physical Diversity Fashion | **M. G. Cyr**: China: Hyper-Consumerism, Abstract Identity | **N. Palomo-Lovinski and S. Faerm**: Changing the Rules of the Game: Sustainable Product Service Systems and Manufacturing in the Fashion Industry | **A. Sebek and J. Jones**: Immersion in the Workplace: A Unique Model for Students to Engage in Real-World Service Design. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 78, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e historia. Representaciones fílmicas en un mundo globalizado**. **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo**: Prefacio | **Eje 1: Etnicidades en la pantalla**: **Tzvi Tal**: Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela | **Alejandra F. Rodríguez**:

¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine | **Eje 2: Construyendo la historia: Mónica Gruber:** Medios y poder: 1984 | **Adriana A. Stagnaro:** Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Humanismo y solidaridad en *El puerto* (Kaurismäki, Finlandia/Francia/ Alemania, 2011) | **Eje 3: Cine, historia y memoria: María Elena Stella:** Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán | **Claudia Bossay P:** *Libertadores*; bicentenarios de las independencias en el cine | **Marta N. R. Casale:** La imagen faltante, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 77, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda, Diseño y Sociedad. Laura Zambrini:** Prólogo | **Carlos Roberto Oliveira de Araújo:** Metamorfose Corporal na Moda e no Carnaval | **Analia Faccia:** Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género | **Griselda Flesler:** Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda | **Jorge Leite Jr.:** Sexo, género y ropas | **Nancy de P. Moretti:** La construcción del lenguaje gráfico en el diseño de moda y la transformación del cuerpo femenino | **María Eugenia Correa:** Diseño y sustentabilidad. Un nuevo escenario posible en el campo de la moda | **Gabriela Poltronieri Lenzi:** O chapéu: Uma ferramenta para a identidade e a responsabilidade social no câncer de mama | **Taña Escobar Guanoluisa y Silvana Amoroso Peralta:** El giro humanista del sistema de la moda | **Suzana Avelar:** La moda contemporánea en Brasil: para escapar del Siglo XX | **Daniela Lucena y Gisela Laboureau:** Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80 | **Paula Miguel:** Más allá del autor. La construcción pública del diseño de indumentaria en Argentina | **Gianne Maria Montedónio Chagastelles:** Arte y Costumbres: Los pliegues azules en los vestidos de vinilo de Laura Lima (1990-2010) | **Patricia Reinheimer:** Tecendo um mundo de diferenças. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 76, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo. N. Aguerre y M. Boivent:** Prólogo | **V. Capasso:** Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva | **J. Cisneros:** Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero” | **V. de la Cruz Lichet:** Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos | **A. del P. Forero Hurtado, Y. A. Orozco y L. C. Rodríguez Páez:** El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia | **F. Fajole:** Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura | **E. García Aranguren:** Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro | **L. Garaglia:** “Cómo hacer palabras con cosas” | **L. Gómez:** El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional | **B. Gustavino:** Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años '60 | **F. Jaubet:** Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega | **C. Juárez y J. Lamilla:** Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento

del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires | **I. Mihal y M. Matarrese:** Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC | **C. D. Paz:** De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús | **M. E. Torres:** Tiempos de Amor | **C. Vallina y C. Vallina:** Imagen y Memoria. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 75, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación.** **Laura Vazquez:** Prólogo | **Mara Burkart:** La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo:** La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro:** *La "Beya" durmiente:* entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo:** La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago:** Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz:** La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz:** Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo:** Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini y Nora Scheuer:** Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos:** O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elísio dos Santos:** O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe:** *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes:** *Breccia Negro:* el testimonio de un autor | **Laura Vazquez y Pablo Turnes:** Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Anibal Villordo:** La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Eseverri:** Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección. D. V. Di Bella:** Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin:** Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy:** Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff:** Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy:** Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise:** (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli:** Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli:** Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility*, *Design Ethos* y *Dexign Futures* | **J. Boehnert:** Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin:** El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez:** Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton:** Palabras en acción: Creando

y haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle:** Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson:** Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa:** Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño.** **Ivana Mihal:** Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre:** Arte y Medios: Narrativa transmedia y el translector | **Francisco Albarello:** El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco:** Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino:** Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini:** Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau:** Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini:** Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre:** Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto:** O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra:** Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilbarg:** Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño.** **Karen Avenburg y Marina Matarrese:** Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | **Ivana Mihal:** Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | **Laura Ferreño y María Laura Giménez:** Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | **Silvia Benza:** El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | **Natalia Aguerre:** Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | **Julieta Infantino:** Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | **Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cibeá:** Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | **Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova:** Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | **Laura Zambrini:** Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | **Bárbara Guershman:** Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias.** **Daniel Wolf:** Prólogo de la Universidad de Palermo | **Jorge Pokropek y Ana Cravino:** Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | **Leila Lemgruber Queiroz:** Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | **Maximiliano Zito:** La sustentabilidad de Internet de las Cosas | **Gabriela Nuri Barón:** La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | **Marina Andrea Baima:** El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | **Marinella Ferrara and Valentina Rognoli:** Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | **Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo:** The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | **Linda Worbin:** Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | **Zurich Manuel Kretzer:** Educating smart materials | **Murat Bengisu:** Biomimetic materials and design | **Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia:** Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | **Giulia Gerosa and Laura Daglio:** Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | **Giovanni Maria Conti:** Material for knitwear: a new contemporary design scenario | **Giulio Ceppi:** Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino.** **María Verónica Barzola:** Prólogo de la Universidad de Palermo | **Rita Ribeiro:** Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. **FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL:** **Jorge Gaitto** | **María Verónica Barzola** | **Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme Corrêa Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Michura y Stan Ruecker** | **Anderson Antonio Horta.** **EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL:** **María Ledesma** | **Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mônica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli** | **Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin** | **Simone Abreu** | **Zulma Buendía De Viana** | **Elisângela Batista.** **EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO:** **María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale** | **Liliana Durán Bobadilla y Luis Daniel Mancipe Lopez** | **Ana Urroz-Osés** | **Camilo de Lelis Belchior.** **FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL:** **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro** | **Cristian Antoine, Santiago Aránguiz y Carolina Montt** | **Polyana Ferreira Lira da Cruz y Wellington Gomes de Medeiro** | **Carlos Henrique Xerfan do Amaral, André Ribeiro de Oliveira y Sandra Maria Nunes Vivone** | **Ana Beatriz Pereira de Andrade y Henrique Perazzi de Aquino.** (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo.** **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo | **Rodolfo Battagliese:** Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay:**

Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo**: El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009) | **Victoria Alvarez**: Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal**: La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Moira Cristiá**: Frente al autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain**: El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber**: Medios y poder: *1984*. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño**. **Cecilia Mazzeo**: Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi**: Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo**: La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán**: Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef**: Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre**: El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma**: Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino**: Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López**: Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano**: La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental**. **Gonzalo Aranda Toro y Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **Alejandra Niedermaier**: Introducción | **María José Alcalde**: Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra**: El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia Mapuche | **Laura Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz Rodríguez**: Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio**: *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalkho**: La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonietta Clunes**: Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella**: Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez**: Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera**: Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez**: Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo**: Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza**: Tendencias en el Cine Expandido

Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015]**. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño. M. Veneziani: Prólogo | M. Veneziani: Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | M. Buey Fernández: Involúcrame y entenderé | F. Bertuzzi y D. Escobar: El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | X. González Eliçabe: Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | C. Eiriz: Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | P. M. Doria: Desafío creativo cooperativo | V. Fiorini: Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | R. Aras: Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | L. Mastantuono: Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | D. Di Bella: El cuerpo como territorio | V. Stefanini: La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | S. Faerm: Introducción | A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhib: Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson's E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | S. Faerm: Desarrollando un nuevo valor en diseño; del "qué" al "cómo" | A. Kurennaya: Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | L. Beltran-Rubio: Colombia for Export: Johanna Ortiz, Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | A. Fry, G. Goretti, S. Ladhib, E. Cianfanelli, and C. Overby: "Artesanías de avanzada" integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | T. Werner and S. Faerm: El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades.** (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos:** a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas): Patricia Dosio: Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | Débora Belmes: Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | Eleonora Vallaza: El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | Andrés Olaizola: Alfabetización académica en entornos digitales | Marina Mendoza: Hacia**

la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini:** Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental. Fernando Mazás:** Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles. Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/ escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades. María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas

mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby**: Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta**: Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne**: Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi**: Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño**: Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler**: Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo**. **Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **François Soulages**: Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet**: Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Bernardino**: Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta**: La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca**: En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga**: Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier**: La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar**: Hijo de la migración | **Silvia Solas**: Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages**: Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana**: Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppò: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos**

agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. Garcia Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología**. Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incovaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | **Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios**. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen**. Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). Virtual Self, narcisismo y ausencia de sentido**. (2016). Buenos Aires: Uni-

versidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones**

entre líneas sobre la forma del espacio | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivias: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Ciel!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza | La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavičević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo.** Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andi-

no: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE**. Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre el álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinero y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación**. Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas**. Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural**. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término "producto" en el ámbito cultural** | **Tesis recomendada para su publicación**: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina**. María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cos-

sío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable.** Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’ ”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste**

argentino | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lisette Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías**. T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración**. S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte**. Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda**

y talismanes de la fe | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia**

y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica. [Prólogo]** | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampizzazione del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y**

desafíos de la comunicación. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas.** Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes.** Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación.** Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad.** Alberto Martín Isidoro: **Bizancio.** Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial.** (2011) Buenos Aires: Uni-

versidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas.** Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca.** Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter.** Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos.** Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications.** Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa.** Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas.** Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas.** Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros.** Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos.** Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina.** **Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica**. Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica**. María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros**. Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo**. Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global**. Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder**. Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital**. Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby**. Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica**. Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño**. Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje**. Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje**. Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje**. Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje**. Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje**. Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje**. Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe**. Manifiesto: **Red Argentina del Paisaje**. Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell "la playa"**. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de

Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias**. Internet: **el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La triada RSE**. Aldo Loporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara**. Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas**. Mar-

celo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.** Silvia Gago: **Los límites del arte.** María José Herrera: **Arte Precolombino Andino.** Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.** Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.** Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.** Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia.** Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular.** Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas.** Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.** Máximo Eseverri: **La batalla por la forma.** Belén Gache: **Literatura y máquinas.** Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas.** Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales.** Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La inter-**

vención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios. María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino.** Darnos a conocer al mundo. Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma.** Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Ban-
chero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar.**
Creación - recreación. Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes**
audiovisuales. Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del**
Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos. Graciela Pacua-
letto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.**
Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de
Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado
Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La**
imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer. Sergio Caletti. **Imaginación,**
positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método
y la creación. Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber**
a la luz del pensamiento de Edgar Morin. Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas**
a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información. Claudia
López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pen-**
sar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.
Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de
Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]:
Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Mar-
cela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América**
Latina y España. (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comu-
nicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003)
Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de
Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Rele-**
vamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios
de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.
(2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro
de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003**
en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de
Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

> Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.

> Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.

> Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas. Silvia Bordoy. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante:

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php
