Arquitectura modal: Resumen

El presente trabajo se enfoca principalmente desde un punto de vista "arqueológico", que indaga en la bibliografía cercana para encontrar –algunas-respuestas a preguntas -de primer orden- que asaltan al arquitecto en el ejercicio diario de su profesión. Las tensiones producidas por el encuentro de realidades muy diferenciadas a lo largo de una corta –pero intensa- experiencia profesional -y vital- en la profesión, no han hecho sino profundizar las contradicciones internas de una práctica que se mueve –como se invoca recurrentemente- entre el arte y la ciencia, la expresión y la funcionalidad, la forma y la función…

Con un cierto sentimiento de "alivio" -y agradecimiento- encontramos que muchas de las dudas conceptuales y procedimentales que afectan directamente a las convicciones más profundas: las posturas políticas e ideológicas, la coherencia teórico-práctica y la defensa de valores y activos de la práctica arquitectónica, son –y han sido- uno de los elementos centrales del pensamiento teórico estético a lo largo de la Historia y la Tradición –arquitectónica y artística-, con una especial profusión de opiniones, teorías, críticas y manifiestos que se desarrollan en el convulso siglo XX –principalmente la segunda mitad-.

El arquitecto posee, por lo general, una capacidad crítica y autocrítica –hasta autodestructiva- que no encontramos, frecuentemente, en otras competencias de nuestro entorno. Esto hace que se especule en torno a la refundamentación de la práctica arquitectónica a través de numerosas posiciones teóricas que vindican purgas, clarificaciones, liberaciones, referencialidad, descontextualidad, idealismo, continuismo, rupturismo…en un ciclo sin fin que posee frecuencias cada vez más rápidas e inmediatas. Esto hace que los arquitectos se encuentren en una suerte de "torbellinos conceptuales" -y estilísticos- que ofrecen ritmos frenéticos para aquellos que, o bien son capaces de prever inteligentemente las "tendencias" emergentes, o aquellos que se mantienen impasibles, confiando en unos criterios inquebrantables y firmemente sólidos. Para la mayoría la confusión, el asombro y la incertidumbre forman parte de nuestras habilidades –o hándicaps- para gestionar una sucesión de cambios y transformaciones entre la expresión -y formalidad- volátil de los iconos y la mediocridad anodina del entorno.

Todo ello converge en una multiplicidad de teorías y posicionamientos ideológicos, desarrolladas éstas por los grandes arquitectos, genios del diseño, filósofos y demás pensadores, acerca de la "fundamentación arquitectónica" -su "modelización"-, la composición esencial de la práctica y los retos a los que se ve abocada. Realmente no existe una verdadera Filosofía de la Arquitectura, entendida ésta como una "teoría de teorías" arquitectónica –una metateoría-. Una suerte de especulación acerca de las argumentaciones, conocimientos, cambios, falacias, excesos, articulaciones, mitos, contradicciones y supuestos con los que las distintas teorías, manifiestos, creencias e hipótesis acerca de la Arquitectura, que se puedan taxonomizar, ordenar, describir e integrar. Un estudio acerca de los problemas "fundamentales" de la disciplina. Una verdadera reflexión colectiva acerca de la esencia, las propiedades, las causas y efectos de la teoría –y práctica- arquitectónica.

Y, efectivamente, casi todo arquitecto que se precie ha expresado sus consideraciones acerca de los problemas fundamentales de la Arquitectura, al igual que, por ejemplo, ha diseñado una silla. Aunque de una manera fragmentaria, soslayada y subordinada a

la propia auto-justificación -o refuerzo- de las distintas teorías y sistemas propuestos por los arquitectos, la Filosofía de la Arquitectura siempre ha estado "ahí". En una suerte de enorme "puzle evolutivo", siempre necesitado de una reconstrucción crítica y sistemática para formar el cuadro epistemológico al que todos contribuimos al pensar la Arquitectura, al practicarla apasionadamente, al defenderla exaltadamente, y también al maldecir sus contradicciones, bajezas y "postureos".

¿Cómo debe enseñar-se o aprender-se la arquitectura?
La enseñanza bascula entre la concepción "ideal" de la escuela, como un "estado de excepción" en el cual no es necesario atenerse a un mundo "real", sino que la meta principal es el desarrollo de la imaginación, la originalidad, la inventiva, la expresión artística del alumno, y por tanto se concibe el entorno real como un obstáculo o freno a dicha expresión. "Ya habrá tiempo para la realidad" se dice, asociándola a un momento duro, áspero, ingrato, desconsiderado para la formación y la sensibilidad que el alumno de arquitectura está desarrollando dentro del "útero" pedagógico.

Otras enseñanzas buscan una conexión rápida y directa con las contingencias existentes "al otro lado de la pared", y preparan a sus alumnos para la gestión de las incertidumbres, de la legislación, del manejo de los recursos, de la explicación y persuasión a futuros clientes y usuarios, dejando al lado -quizás demasiado-, aquellos aspectos creativos -o "románticos"- por los cuales es muy difícil luchar –o no vale la pena-. Una disputa por presentar dos mundos antagónicos y reales en sí mismos, el mundo de la enseñanza y el aprendizaje arquitectónico –idealista-, y el mundo de la práctica arquitectónica –pragmático- que es la opción principal –advertido, incluso, desde la enseñanza- que nos depara a la mayor parte de los "mortales". Sólo unos pocos privilegiados –las grandes "figuras" de la arquitectura- serán capaces de trascender y dar continuidad a ese mundo "irreal" que se presenta en la academia.

¿Qué relación existe entre la genialidad y la mediocridad?
Estamos condenados a formar parte de una gran masa de profesionales que se debatirán diariamente con un entorno socioeconómico y estético -en muchas ocasiones- indiferente, en el que priman intereses espurios, y en el cual la mayor parte de los arquitectos debemos desplegar nuestras habilidades para sacar adelante los proyectos -y su ejecución-, sacrificando a menudo consideraciones elevadas, inasumibles en un ambiente que no los valora lo suficiente, ni está dispuesto a asumir los compromisos y deberes que ello conlleva. Las grandes figuras, merecedoras de las prerrogativas del sistema, nos hacen soñar, y generan frustración y ansiedad en un gremio que añora y anhela poseer dicha genialidad o fortuna –y la oportunidad para ello-, y que se ve "condenada" a formar parte de una profesión banalizada, muchas veces por la voluptuosidad, capricho, arbitrariedad y mala praxis de nuestros propios compañeros de profesión, que proyectan imágenes triviales, superfluas y superficiales, cuando dichas acciones implican la aceptación e implicación del desarrollo futuro de dichos espacios, su habitabilidad, mantenimiento, coste, prestigio, etc.

¿Son los arquitectos profesionales individualistas o el trabajo en equipo es un valor para la práctica arquitectónica en su conjunto?
Tradicionalmente el arquitecto trabaja sólo, en pareja a lo sumo. Así nos han enseñado en la escuela normalmente –y lo vemos habitualmente en nuestro entorno-. Así podemos expresar, con toda la potencia y libertad, nuestras intuiciones subjetivas, sin tener que discutirlas o consensuarlas con nadie más, ya que el proceso es en sí mismo muy complejo, con innumerables agentes externos –cliente, constructor, promotor, administración…- por lo que hacen faltan ideas claras y definidas. Como

mucho los arquitectos han formado parte de "grupos" -o Estilos- definidos, en ocasiones, por exposiciones, selecciones curatoriales, territorios específicos, generación y edades comunes, etc.

El arquitecto es capaz de trabajar con otros profesionales, que acompañan y complementan su trabajo, que forman equipos interdisciplinares para acometer de forma conjunta y coordinada complejos procesos de trabajo, análisis y proyectación, y que ofrecen elementos de consultoría y asistencia técnica en temas tan variados como las leyes, las estructuras o las instalaciones, la botánica y el paisaje, los presupuestos, estudios técnicos, etc. Pero los equipos formados por varios arquitectos son más extraños –aunque proliferen en nuestros días entre arquitectos jóvenes-. Normalmente estos equipos de arquitectos devienen en grandes empresas de arquitectura –"…& Asociados"- y, en ese caso, los socios suelen distribuir y repartir el trabajo, las competencias y las responsabilidades de una forma bastante estanca y compartimentada. Todavía persiste un reto real de proyectar de forma conjunta por varios profesionales, que sean capaces de entrecruzar sus subjetividades en busca de nuevos valores y metas. Aunque la aparición de liderazgos –naturales o inducidos-, la poca efectividad y operatividad, la descoordinación o la dejadez haga que este trabajo en conjunto no haya sido considerado como óptimo por los profesionales.

¿La Arquitectura como medio o como fin?
En muchas ocasiones vemos las "fotos de arquitectura" –a través de las revistas, exposiciones, presentaciones, documentos…- como fotografías que exaltan las cualidades puramente arquitectónicas, tratando de trasladar los valores espaciales, visuales, materiales, lumínicos, etc. En dichas fotografías la arquitectura no suele incluir personas, no hay gente que la usa, la disfruta, la ocupa, la congestiona, la recorre. Como mucho aparece alguien que permite "escalar" los espacios o dotar de un cierto misticismo -o "religiosidad-" a dichos espacios construidos. Los espectadores y usuarios son –en el mejor de los casos- "*attrezzo*" de la obra arquitectónica. Las personas se invisibilizan y se ocultan del cuadro, se excluyen de la visión seleccionada para transmitir la información y comunicar los valores que de ella se desprenden. En algunas arquitecturas. En otras, de carácter más "social" los espacios aparecen activos, repletos de público diverso y múltiple. En ese caso los espacios y cualidades se consideran medios para vehicular las actividades y necesidades espaciales de las personas, sus múltiples encuentros y relaciones, a través del diseño de espacios ,que los albergan y permiten su despliegue.

Todas estas cuestiones -y muchas más- acerca de las antinomias –o aporías- fundamentales que rodean al arquitecto, la arquitectura, la enseñanza, el desarrollo, la investigación y la crítica, se agolpan en nuestra cabeza, con más dudas que respuestas. La búsqueda y el encuentro de complicidades entre numerosos autores que se han planteado preguntas similares, y que han realizado tentativas y aproximaciones a respuestas personales o concertadas, nos lleva a recopilar un manual repertorial donde ofrecemos alrededor de dos mil textos y citas de numerosos teóricos, las cuales irán conformando un relato y desarrollo de distintos modelos y propuestas, que nos permitan integrar todas estas cuestiones de forma no-excluyente. Que nos permitan valorar y escoger el mejor camino, la configuración más óptima, en cada caso, en cada momento, en base a las condiciones existentes, tanto de nuestra disposicionalidad interior como de los repertorios heredados, de la matriz de fuerzas existentes en un contexto y entorno siempre diferente y particular. Para conseguir identidad, adecuación, expresión e impacto en la intencionalidad, y en la toma de decisiones que el arquitecto debe implementar en todo el proceso de diseño: codificación, selección

de variables, combinación, hipótesis de diseño, descodificación, ejecución, evaluación, etc. O, al menos, ser consciente de todo ello.

La visión retrospectiva de muchos teóricos y autores -que han defendido diversas posturas arquitectónicas-, entre las que se encuentran los Métodos de Diseño, la invocación de la arquitectura vernácula, la confianza tecnocrática, el Diseño Abierto, la Customización, la Autoconstrucción, o el uso de la repertorialidad –muchas de éstas propuestas con plena vigencia en la actualidad-, darán paso a la valoración de todas ellas, y su integración en modelos articulados que planteen determinaciones y sobre-determinaciones –la Autonomía- como una posible manera de aportar autenticidad a una práctica arquitectónica genuina.

El contenido de la Tesis se estructura en cinco capítulos, con un prólogo y epílogo a modo de conclusiones. A lo largo de los cinco capítulos se desarrolla una línea argumental que comienza con un "estado de la cuestión" o el detonador –que es la crítica a una situación heredada, preexistente o tendente- a partir de la cual se despliegan las acciones relativas a las distintas posturas que de dicha situación se pueden derivar.

La crítica primigenia, el "Malestar en la Arquitectura" –Capítulo I-, supone un punto de partida y una singularidad, a partir de la cual se desarrolla el presente trabajo. Dicha crítica supone un origen en dos planos simultáneos, que permiten una lectura situada –contextual o coyuntural- y otra lectura trascendente o intemporal, lo cual hace que la Tesis pueda servir como gozne a su propia época, pero también a una reflexión de tipo más amplio, y que no tienen porque ser comprendida o aceptada únicamente desde un espacio-tiempo tan determinado.

En el primer capítulo se recopilan una serie de críticas e "incomodidades" que numerosos autores apuntan de la práctica arquitectónica, las cuales hacen de ésta una práctica incompleta, capada o mejorable, y que genera un Malestar en la Arquitectura, y en sus autores. Dicho Malestar es difícilmente explicable, ya que supone una serie de matices y procesos -los cuales han acaecido a lo largo de largos y complejos procesos en el tiempo-, que poseen un correlato en la propia evolución social y humana, y que han decantado la práctica arquitectónica en nuestros días en algo lejano a cierta visión prístina y nostálgica de la Arquitectura, tal y como nos llego de la Antigüedad, la Tradición, los Tratados, los maestros de la antigüedad y la visión onírica y paradigmática que llevamos impresa en el imaginario colectivo acerca de la noble empresa y práctica del diseño y la construcción arquitectónica.

La recopilación y organización de toda la crítica que se efectúa a la Arquitectura –desde la propia arquitectura- se distribuye en una serie de características propias del Malestar. En este caso no es una crítica hacia este o aquel autor, o hacia esta o aquella teoría o postura arquitectónica, sino que engloba vicios y defectos congénitos y transversales a toda la acción arquitectónica, por lo que trasciende el contexto y estilos particulares, para denunciar y visibilizar la problemática perenne de la Arquitectura.

Estas características que forman el Malestar en la Arquitectura son la progresiva complejización del proceso de creación y diseño arquitectónico –Complejidad-; la necesidad de construcción para un gran número de individuos –la vivienda como producto de masas-, además de la hiper-especialización programática que requiere de numerosas edificaciones específicas para cada uso –Masificación-; la división y

especialización de todos los trabajos que implican y forman parte del proceso de diseño, y construcción, de la arquitectura –Fragmentación-.

También la progresiva abstracción del lenguaje arquitectónico, el cual se torna más privado y técnico mediante las herramientas de dibujo y diseño y su necesidad de lectura y traducción al resto de agentes implicados, en el proceso de construcción arquitectónica –Abstracción-; la creciente "importancia" que los arquitectos representan, o al menos vindican, en la sociedades contemporáneas, y su acción social –Autoconsciencia-, así como la endogamia y corporativismo que rodea la comunidad profesional y los circuitos referenciales a nivel estético, conceptual, crítico o pedagógico en el sector y ámbito de la Arquitectura –facultades, revistas especializadas, concursos, congresos, premios, foros, entrevistas, prácticas laborales, etc.-. La llamada Autorreferencialidad, que deja de lado, en ocasiones, las verdaderas necesidades sociales o contextuales de la Arquitectura para encerrarse en sí misma y ensimismarse en un mundo endogámico –el "qué dirán"-, e interno.

Aparejada a dicha Autorreferencialidad llega la Arbitrariedad en la toma de decisiones, las variables de diseño y las propias hipótesis de diseño, muy desligadas –en ocasiones- de el objetivo primero –o último- del encargo o necesidad, para ser una expresión propia y personalista del autor, o una pieza más dentro de una ciudad-espectáculo. Además, el arquitecto trata de no "abrir" el código y el saber de la profesión, su funcionamiento, características, valores, herramientas, métodos, conocimientos y procesos a la comunidad, de forma que esta pueda empoderarse y poner en práctica sus dotes o intereses de diseño para –al menos- poder desarrollar sus propia vivienda –diseño y autoconstrucción de la misma-.

Contrariamente los arquitectos cierran la profesión haciéndose –instituyéndose- indispensables al resto de la sociedad, bien por competencias legales blindadas, bien por conocimientos privados no compartidos, lo cual hace que la profesión sea vista como una "caja negra" –Mistificación-. Todo ello, en palabras y opinión de muchos autores, hace que el entorno construido sea muy anodino -si no inadecuado-, dando como resultado ambientes poco optimizados, incómodos, arbitrarios, caprichosos y feos, que son sufridos por toda la ciudadanía, con un nivel de diseño genérico muy lejano a lo que debería ofrecer un arte tan importante como la Arquitectura –Mediocridad-.

Todas estas características, como decíamos, no son consecuencia o resultado de alguna teoría o estilo, como el Modernismo, el Postmodernismo, ni de los "arquitectos estrella", ni de la mala praxis, o la insuficiente educación o experiencia práctica, sino que es una crítica que deviene de la propia evolución de la práctica arquitectónica, como la propia evolución socioeconómica que ha sufrido la humanidad en los últimos siglos y que ha "separado" las profundas raíces de la práctica arquitectónica con la comunidad que la ejercía y la transmitía.

Dicha crítica es el origen para achacar a la Arquitectura los males que la acechan, y que básicamente se concentran en dos elementos que la cuestionan constantemente: la mediocridad del entorno construido y la desafección de la sociedad hacia los arquitectos y su profesión. Estas dos cuestiones problematizan cualquier discusión ulterior acerca de los estilos, tipos, corrientes, modas, tendencias, saberes y hechos, ya que suponen un cuestionamiento de la propia fundamentación, su inserción en el *corpus* social, su funcionalidad más esencial y profunda, y el verdadero sentido de su existir -en si y para otros-.

Este Malestar hace que muchos autores establezcan un intento de refundamentación arquitectónica que permita que la práctica se recentralice -o reterritorialice- en un espacio más relevante dentro de la sociedad, que sea capaz de transmitir sus valores esenciales y su función dentro de nuestra sociedad y dignifique, tanto la propia profesión, como a sus autores, haciendo de éstos "servidores" y no "servidos". Para ello se debe indagar en aquellos aspectos que conforman el Malestar, para eliminarnos, minimizarlos o articularlos, en la medida de lo posible, recurriendo a estados en los cuales dichas características no hayan existido, o no hayan sido tan potentes y discrecionales como para alejar a la Arquitectura de su camino ideal y trascendente, tal y como ellos lo pensaban.

El Capítulo II, llamado Aproximaciones y Tentativas, reúne aquellos intentos y movimientos que muchos teóricos plantearon para resolver el Malestar, y reconstruir la práctica arquitectónica desde postulados renovados. Muchos de los críticos pensaban que gran parte del "pecado" en la deriva de la profesión fueron los propios arquitectos, los cuales han desplazado su capacidad técnica, de servicio a los demás, y su acompañamiento y facilitación -para que cualquier persona pudiese desarrollar sus capacidades en el diseño y autoconstrucción de sus necesidades espaciales- hacia un egoísmo arbitrario, en el que el principal objetivo es la autoexpresión subjetiva de las referencias –propias o externas- del arquitecto, y su necesidad de posicionamiento a base a criterios exclusivamente estéticos y artísticos, dejando de lado las funcionalidades sociales, las cuales se subordinan a la expresión subjetiva del autor.

Por tanto las refundamentación debe escudriñar -de nuevo- en busca de una "nueva objetividad", que admita un agarre seguro y firme, una "estructura" que permita anclar la práctica arquitectónica y mantenerla fija frente a la "zozobra" de subjetivismos, personalismos, caprichos y arbitrariedades estéticas o formales de cada autor y cada caso. Dicha objetividad permitirá que la Arquitectura vuelva a asentarse sobre una base firme que habilite a todos los autores el poseer unas pautas comunes intersubjetivas, a partir de las cuales derivar la expresión personal y la componente artística, siempre delimitada y demarcada sobre los estatutos compartidos e irrenunciables. Pero, ¿Cómo llegar a la tan buscada objetividad?.

Los arquitectos y teóricos se dividieron, básicamente, en dos líneas de investigación, que son aquellas que huyen del presente hacia ambos extremos diacrónicos, en busca de lo necesario y no encontrado en el contexto situado: unos fueron hacia el pasado, otros hacia el futuro. Los que recurrieron al pasado buscaron en la Antigüedad y la Tradición aquellos elementos que ofertaban una –supuesta- objetividad, que podría ser importada o traspuesta para la fundamentación requerida. En el pasado encontraron el primitivismo, que estaba compuesto por aquellas prácticas inconscientes, artesanales y vernáculas que hicieron de la arquitectura una técnica útil para la sociedad, y de progreso tecnológico.

El primitivismo representa aquella fase de la Historia de la Arquitectura en la cual la autoconsciencia, la autorreferencialidad y la mistificación de la profesión -y de sus autores- todavía no había comenzado, y por tanto el autor se encontraba subsumido bajo la práctica arquitectónica. La expresión personal y su subjetivismo se presentaban de forma minimizada bajo la técnica y las posibilidades que brindaba el entorno, tanto para protegerse de él, como para proveer de los materiales y técnicas constructivas necesarias para materializar las necesidades espaciales de la comunidad.

Esta subordinación del elemento expresivo y subjetivo bajo la técnica y la artesanía era denominada la fase inconsciente, ya que el autor se volcaba en la objetividad del hecho arquitectónico y sus funcionalidades sociales y materiales, de forma que su autoría era, sino anónima, muy poco importante frente a la utilidad social. Por otro lado la comunidad constituía sus espacios en base a elementos propios de la funcionalidad física –clima y uso-, lo cual daba como resultado arquitecturas muy contextuales, en las cuales los materiales locales, las técnicas constructivas conocidas, la repetición y variación tipológica y temática, la unidad funcional y la integración en el Entorno suponían las claves formales y funcionales de cada edificio y de cada asentamiento. Los elementos simbólicos –sociales y culturales- seguían estando presentes, aunque eran integrados en las cuestiones "materiales" y no suponían un verdadero agravio a la generación de una "arquitectura sin arquitectos".

Esta fue una de las imágenes que, de nuevo, atraen a muchos teóricos y críticos, y brindan la oportunidad para fijar una nueva objetividad en base a los elementos inconscientes, artísticos y vernáculos de la Arquitectura, recurriendo al primitivismo previo a la –supuesta- degeneración arquitectónica que los autores "soberbios" practicaron. Un esquema similar al "pequeño salvaje", o "estado de la naturaleza", tan propio de autores como Rousseau, Locke o Hobbes plantearon allá por el siglo XVII. La Arquitectura debía retomar aquel estadio soñado, en el que los objetos propios de la disciplina implicaban la integración en el Entorno –entendido éste como la exterioridad al autor y sus subjetividad, compuesto por elementos físicos, sociales, materiales…- de forma que la lectura del objeto arquitectónico nos permitiese la exégesis de la comunidad y sus modos de vida –interacción con el medio, estructura social, tabúes, códigos civiles, conocimientos estáticos, supersticiones…-. La comunidad sustituye a la individualidad y la arquitectura es fruto y producto de un determinado cuerpo sociocultural –una comunidad-, más que individuos singulares, aislados y aparentemente desconectados.

Otros autores quisieron acudir al futuro en busca de dicha objetividad, y recurrieron a los elementos que más satisfacciones y proyección de futuro prometía –y promete- en nuestro tiempo: la ciencia y la tecnología. Estos aspectos de la sociedad avanzaban a ritmos muy elevados, con el descubrimiento constante de mejoras e innovaciones que permitían innovar en los dispositivos y prácticamente en todos los descubrimientos realizados, con una aplicación directa y progresivamente más popular a prácticamente todos los ámbitos de nuestra vida actual –doméstico, transportes, comunicación, información, etcétera-.

De todos ellos un dispositivo era capital en la visión tecnocrática y "mesiánica" de los citados visionarios: la computadora. La gran capacidad de la misma y su imparable ascenso en la capacidad de procesar, y realizar las más diversas operaciones, permitía entrever a la computadora postularse sin rival como la verdadera herramienta del futuro, también para el diseño –y el cálculo- de la Arquitectura, y de todos sus procesos asociados. El establecimiento de la computadora como dicha herramienta -que "todo lo resolvería"- hace que muchos autores y teóricos vean en ella la salvación para obtener un diseño integral -y puramente objetivo-, superando la "condición humana" -entendida ésta como la falible capacidad limitada del hombre para procesar un número infinito de datos, de su capacidad limitada de comprensión y combinación, del error humano, de la ideología subyacente o de las inclinaciones o desviaciones irracionales o inconscientes-.

Estos teóricos confiaron ciegamente en la computación y el cientifismo como métodos definitivos para dirigir la Arquitectura hacia derroteros científicos y objetivos, que huyeran del exceso de subjetivismos, intuicionismos e innatismos, muchas veces contrarios a la ciencia y al método positivo. La computadora sería capaz de valorar absolutamente todas las variables –extensividad- que consideráramos entraban en el juego de diseño, y por tanto podríamos incluirlas todas, darles valores y combinar distintas soluciones en base a algoritmos y permutaciones, obteniendo infinidad de resultados, y llegando al más optimizado, y adecuado en cada caso.

Por tanto, desde esta perspectiva el diseño sería una suerte de "ecuación de gran complejidad". Y la computadora podría resolver mejor dicha ecuación, de forma más rápida y más eficiente que el hombre. El diseñador acompañaría dicho proceso de forma crítica, como intermediario o órgano regulador o corrector de la acción "computerizada". La Arquitectura debería insertarse en los métodos científicos, dejando espacios muy determinados a la creatividad y la inventiva, pero siguiendo procesos pautados, explícitos, secuenciales, conocidos, sistemáticos, que fuesen independientes del sujeto, y por tanto que su "verdad" y validez residiesen en el propio método, tal y como los silogismos en lógica son verdaderos por su estructura –lógica-interna.

La conjunción de ambas tensiones -en busca de una objetividad anhelada como mecanismo regulador a los excesos disposicionales de los autores- llevó a un cierto "sincretismo" -en la corriente denominada metodológica- que contemplaba el "Diseño Sistemático", los "Métodos de Diseño", la "Investigación Operacional", etc. –punto tercero del Capítulo II-. En ellos numerosos autores -de importancia en la presente Tesis- como Alexander, Broadbent, Jones, Rapoport, Friedman, Best…elaboran distintas metodologías cercanas a los métodos científicos, en los que se combinan una "hoja de ruta" metodológica muy clara, aspectos computacionales, regresiones nostálgicas hacia la arquitectura vernácula, pretensiones objetivistas, teoría de grafos y elementos importados, para defender una serie de nuevos procesos de diseño que tienen en cuenta la selección de variables de diseño, su combinación y conjugación. En la optimización de respuestas –Hipótesis de Diseño- la creatividad y el subjetivismo, sino no son directamente eliminadas de la ecuación, si son subordinadas y relegadas a fases puntuales y acotadas de cada proceso de diseño planteado.

Estas pretensiones objetivantes y refundamentadoras de la Arquitectura, si bien suponen excesos cientifistas y metodológicos para una disciplina que combina elementos creativos de primer orden –como, por otro lado, hace la ciencia con la elaboración de hipótesis-, si posee un valor regulatorio y corrector en la recentralización del debate metafísico de la disciplina, su propia existencia y los atributos esenciales, su constitución y demarcación, los usos y abusos de numerosos autores. Si bien suponen -como les denominamos- Aproximaciones y Tentativas, ya que no dejan de serlo, si poseen un valor intrínseco, como elementos pedagógicos y de crítica hacia el Malestar anteriormente descrito, el cual perdura y persiste en gran parte del sector profesional. Por otra parte dicho sector no posee la certeza que, con los métodos de diseño, el acercamiento a un primitivismo idealizado -o una confianza ciega en la tecnocracia-, puedan recuperar la dignidad y el valor para una profesión que, quizás, al fin y al cabo, sea excesivamente autocrítica.

Tanto el diagnóstico –Malestar- como la "cura" –objetivismo, cientifismo, primitivismo, computarización- contraponen, ambos, los viejos binomios o antinomias dualistas que tensionan desde cada opuesto casi todos los aspectos de la

vida. Es el modelo dual -o de binomios contrapuestos- ontológico. Los pares categoriales que se pueden extraer de los dos primeros capítulos contraponen el subjetivismo y el objetivismo, la intuición y el método, la formalización y la funcionalidad, la libertad y el determinismo, la expresión y la sistematización, la autoría y el anonimato, el individuo y la comunidad, y tantos otros pares contrapuestos que sobrevuelan el ser, y la propia realidad dual en la que nos insertamos y de la que extraemos dichos extremos y radicalidades para establecer campos o gradientes en los que movernos. Pero todos estos pares no tienen porqué ser excluyentes -o necesariamente elegidos para una determinada postura-, sino que pueden articularse en modelos que permitan integrar las tensiones locales en una estructura superior, que garantice una unidad trascendental –monismo-, en el que todos esos binomios representen aspectos parciales y locales de determinadas acciones, actitudes, decisiones o realizaciones pero que forman parte de un todo que sobrepasa y desborda las tensiones anteriormente descritas.

Esos modelos deben permitir una articulación que establezca una suerte de estructura -ciertamente determinada y condicionante-, pero sobre la cual se puede "sobredeterminar" –modificar y trasformar lo dado-, de forma que no lo condiciona totalmente, pero si posee una gran influencia sobre todos aquellos aspectos que "emanan" de la estructura en lo contingente. Esta estructura -o modelo ontológico- permite integrar de forma articulada todos los elementos, *a priori* irrenunciables y excluyentes. Para ello se recurrirá –principalmente- a la filosofía en busca de modelos ontológicos que permitan la incorporación de todas las visiones parciales que cada autor aporta a un debate intemporal y transversal, y que podremos "situar" en el modelo organizándolo y dotándole de un valor, una jerarquía, una organización y unas leyes de funcionamiento que nos permitan "relativizar" las categorías encontradas, gracias a la integración y articulación en un modelo global.

En el Capítulo III se desarrolla esta "Fundamentación Categorial", la cual pretende organizar y relacionar las categorías y binomios antagónicos encontrados –y ciertamente persistentes en toda clase de teoría o crítica- en modelos integrales -o estructuras articuladas- con gran capacidad de relación y despliegue de categorías. Para ello se escogen tres modelos ontológicos como base –relacionados con teorías y modelos arquitectónicos y estéticos-, que explican distintos aspectos del ser, sin excluirse entre ellos ni sustituirse, simplemente complementando matices y funciones que existen en la propia estructura del ser, en su movimiento y en los acoplamientos con lo real. Estos modelos darán como resultado una gran multiplicidad de opciones en función de el uso que cada uno haga de ellos, en base a sus capacidades y conocimientos y del entorno dado. Estos serán los "modos del ser" -o los "modos de hacer"-, y, en nuestro caso, la "estética modal", siempre que sean los valores estéticos aquellos que jueguen un papel principal en el desarrollo del ser real –la Arquitectura-.

Los tres modelos ontológicos son los Estratos, los Períodos y los Polos. El primero de ellos –los Estratos- supone un modelo articulado que integra, de forma secuencial, aquellos aspectos materiales e ideales del ser, de una forma progresiva y "emanantista". El modelo ha sido propuesto y defendido por gran número de filósofos insertos en múltiples corrientes –desde materialistas, como Bueno, a filósofos de la ciencia como Popper o post-estructuralistas como Deleuze-. Pero de todos ellos hemos escogido a Nikolai Hartmann, por su claridad y desarrollo del mismo. Según Hartmann el ser real se compone de un número de estratos en los que los niveles superiores emanan -o emergen- de los inferiores –y nunca al revés-, de forma que se establecen nuevas categorías a partir de las originarias. De esta forma los estratos inferiores serían

anteriores a los estratos superiores, y éstos últimos estarían más evolucionados que sus precedentes.

Los estratos inferiores comprenden las capas materiales del ser: primeramente existe lo inorgánico, que lo cubre todo, y es lo primero. A partir de la emergencia de lo inorgánico emergió lo orgánico, como un *novum categorial* con propiedades totalmente distintas –la vida-. El tercer estrato supone lo psíquico, lo cual corresponde con los juicios, ideas y pensamientos, que sólo en algunas facetas de la vida se da, en mayor o menor medida –el hombre-. Como se ve lo psíquico supone un sato cualitativo absolutamente trascendental con respecto a lo meramente orgánico –y por ende a lo inorgánico-. Finalmente lo psíquico produce elementos que perduran, se acumulan, se comparten, y forman el legado histórico de la humanidad, como la escritura, el arte, etc. Este último estrato le llama Hartmann lo "culturalmente objetivado", y supone el estrato más elevado de la pirámide, el último y más evolucionado. Pero lo culturalmente objetivado no podría existir sin lo psíquico, al igual que lo psíquico no podría existir sin lo orgánico Si la vida acaba acaban los pensamientos con ella. Por tanto los estratos inferiores permiten las emanaciones superiores, que son autónomas, en tanto que son categorías absolutamente diferenciales, pero dependen y se "sustentan" en los estratos inferiores.

Estos cuatro estratos descritos por Hartmann podrían ser muchos más, ya que podemos seguir subdividiendo *sine die* cada uno de ellos. Por ejemplo podríamos dividir el estrato de lo orgánico en todos los niveles de complejidad biológica que consideremos de forma metabólica o evolutiva. Como hemos dichos los estratos superiores dependen de los estratos inferiores para su emergencia, pero también los estratos superiores son capaces de "reinterpretar" los estratos inferiores, de forma que el idealismo no sería otra cosa que la concepción, o relectura del mundo –estratos inferiores-, desde el estrato psíquico. De esta forma cada estrato posee sus propias categorías, las cuales tienden a "sobre-escribir" y sobre-interpretar -como dice Hartmann- la totalidad del ser real, aún cuando esto sea un "exceso categorial", e implique cierta soberbia al releer todo el modelo estratigráfico desde un punto de vista único –previsiblemente privilegiado-, sin tener en cuenta la localización de dicho punto en un modelo global, y en la estructura única y articulada.

El modelo de Hartmann, por tanto, nos permite situar, posicionar y relacionar cada una de las categorías que encontramos, y de los binomios, aporías, antinomias o dualismos que recogimos en el pensamiento y teorías que nutrieron los primeros capítulos. Tanto el pensamiento materialista como el idealista, los acercamientos basados en la objetividad del exterior en la interioridad del sujeto. Todos ellos poseen una relación en el modelo estratigráfico. Lo mismo ocurre con el propio ser humano –el autor o el arquitecto-, tal y como se describe en el punto segundo de los estratos –antropológicos-.

El propio autor se compone de una serie de capas que se van superponiendo en sí mismo, y que configuran su especificidad y su ser, determinándolo. Esto lo explica bien Glassie, cuando apunta cómo todo arquitecto ha crecido en un determinado ambiente construido, con unas referencias claras, dentro de un marco cultural específico, y ello representa una base ineludible, a la que posteriormente se le añaden otras capas, como son la propia educación arquitectónica recibida en una escuela, sus referencias y gustos, etcétera. De esta forma la subjetividad -o el sujeto- está determinado por una serie de estratos superpuestos, sobre los cuales luego se puede sobredeterminar, es decir, plantear elecciones y decisiones propias que comprenden la

liberta del artistas, y que se sobre-escriben a la configuración evolutiva impresa en el propio autor.

También lo entendió de esta forma el teórico Norberg-Schulz, el cual planteó un modelo estratigráfico ya centrado en la disciplina arquitectónica Un modelo muy similar al de Hartmann, pero que despliega una serie de funcionalidades articuladas relativas a la propia Arquitectura. El autor noruego establece, de nuevo, cuatro estratos en la Arquitectura, la cual debe resolver-los de una forma integral y holística, para que su resultado sea adecuado y óptimo. Primeramente es necesario que la Arquitectura provea protección contra un entorno y clima hostil –temperatura, lluvia, sol, viento, animales, etc.-. Posteriormente los espacios deben ser funcionales para los usos y programas requeridos en cada construcción.

Por ejemplo, si hablamos de una vivienda, esta deberá contar con techos que nos protejan del exterior, pero también huecos para la insolación, vistas y accesos –primer estrato-. A su vez en su interior la vivienda deberá contar con el número de estancias -y su adecuada superficie- para realizar las actividades que el hombre necesita desarrollar en su interior: un espacio de descanso, un espacio de trabajo, un espacio de cocina, un espacio de lavabo…-estrato segundo o funcional-. Estos dos estratos se agrupan en lo que Norberg-Schulz denomina el medio físico Pero existe otro medio superior –el simbólico- el cual, a su vez, se encuentra subdividido en dos nuevos estratos: el social y el cultural. El social implica aquellos aspectos que nos remiten y nos mantienen en la sociedad en la que vivimos, y que pueden representar nuestro nivel económico, nuestro status social, etc. Finalmente el estrato cultural hace referencia al medio cultural en el que nos insertamos, y ello produce –o requiere de- una imagen cultural y simbólica de la vivienda en sus formas, materiales, dimensiones y configuración que es característica, y que representa una determinada cultura o pueblo.

Todas estas múltiples funcionalidades son a las que la Arquitectura debe ofrecer una respuesta óptima. Y el conocimiento de todas ellas es necesario para que el autor despliegue sus conocimientos, capacidades -para "situarse" y definir su acción en base a los distintos estratos-, lo cual remitirá, directamente, a la autonomía del autor y su intencionalidad. Tanto el Malestar en la Arquitectura, como las Aproximaciones y Tentativas descritas en los dos primeros capítulos, establecen críticas sobre alguna de las funcionalidades descritas, mientras que abogan por el exclusivo desarrollo de las otras, cuando es el propio balance global -integrado y articulado- de todas ellas el que es capaz de producir un hecho arquitectónico auténtico.

De igual forma ocurre con los Períodos. En este caso pasamos de una concepción de modelo ontológico ciertamente estática –o al menos estacionaria- hacia un modelo evolutivo y dinámico. Este modelo nos lo ofrece la biología y el análisis de los sistemas en equilibrio global o resilientes. La teoría de la Panarquía establece que todo sistema biológico pasa por una serie de fases o ciclos –Períodos-, los cuales sustituyen los precedentes y generan los consecuentes, de forma que todo el sistema se halla en equilibrio siempre que los períodos sean capaces de generar el ciclo completo. La Panarquía apunta a un concepto que es, en cierto modo, contra-intuitivo, como es el de resiliencia.

La resiliencia establece que el equilibrio global del sistema debe darse en todas sus fases: si analizamos un bosque éste se genera a partir de una potencialidad biológica. Las especies comienzan a surgir y a crecer y el bosque se va complejizando: cada vez

posee más diversidad y más biomasa, lo que aumenta la potencialidad. En un momento determinado llega a un *súmmum,* en el que el bosque no puede seguir desarrollando más biodiversidad –ni más biomasa-, por lo que llega a un equilibrio que será roto por una singularidad -como una explotación o un incendio-. Este incendio hará que toda la potencialidad de la biomasa se queme, dando lugar a una fuga o "liberación" que destruirá el equilibrio precedente para dar lugar, de nuevo, a un estadio en el que, a partir de los restos y cenizas del incendio, vuelva a re-generarse, de nuevo, un bosque, que será diferente al anterior.

Como vemos existen cuatro períodos –las cuatro fases de la Panarquía- las cuales son el crecimiento, la conservación la liberación y la reorganización. Lo que la Panarquía postula es que el equilibrio del sistema no se basa únicamente en la conservación del bosque en su fase de conservación –en la cual vemos el bosque en su máxima expresión de biodiversidad, biomasa y complejidad-, sino que todas las fases son necesarias y fundamentales, y por tanto el equilibrio -y la resiliencia del sistema- será la conservación de todo el sistema –en sus cuatro fases- y no solamente el equilibrio –inestable- de una única fase. Además este movimiento es autorrecursivo y multiescalar, por lo que los Períodos del sistema se superponen –acoplándose y desacoplándose con otros ciclos superiores e inferiores-, con elementos de importación, transformación y modificación entre ellos, debido a las transferencias entre los ciclos adyacentes.

El modelo propuesto por la Panarquía, con la serie de períodos cíclicos e interescalares, fue un modelo –también- para explicar el cambio evolutivo en los estilos artísticos, tal como explicaría Focillon. Para el autor francés al igual que la propuesta del modelo biológico, los distintos estilos artísticos se suceden de forma recurrente, en ciclos completos que se reorganizan para generar las mismas leyes que se repiten, en una suerte de "eterno retorno". De esta forma los estilos primitivos, arcaicos o prototípicos –Arcaísmo- irían evolucionando progresivamente, perfeccionando y consolidando leyes internas que permitirían el alcance en un cierto Canon -o Modelo- que correspondería con el período clásico de un arte.

En el Clasicismo encontramos la máxima perfección, el culmen de la depuración, la armonía, la serenidad, la pureza o la perfección de los modelos que previamente se habían ido testando de manera más o menos exitosa. Pero el Clasicismo alcanzaría un punto de "no-retorno", perdiendo su culmen y estacionalidad, para dar paso a los períodos barrocos y manieristas, en los que, de nuevo, se comienza a experimentar, esta vez por exceso, por recargamiento, con modelos agotados, en los que la forma se degenera y pierde sus cualidades. Hasta de nuevo dar lugar a una crisis -o "catarsis estilística"-, en la que se pone en duda los viejos modelos y los antiguos cánones, comenzando un ciclo en el que la innovación, la búsqueda de lo original y la ruptura con el pasado y las formas preexistentes guíen, de nuevo, la hoja de ruta hacia nuevas fronteras estéticas.

Finalmente algunos de los modelos cíclicos caerán en la siempre tentación de otorgar una singularidad al proceso, *ad infinitum*. Y si en este caso los orígenes son desconocidos o inescrutables, se abogará por una supuesta finalidad -o la inclusión de la teleología como motor o fin-. Una suerte de "espíritu hegeliano" al que tiende el proceso de forma más o menos naturalizada. En el punto tercero de los períodos encontraremos las últimas derivas propuestas por Alexander, en las que atribuye al arte "vivo" el acercamiento progresivo a una finalidad cuasi-mística como es el "Todo" –*wholeness*-, un horizonte ciertamente difuso al que tenderían todas aquellas acciones

conscientes de los arquitectos, que ponen en juego los patrones y lenguajes propios, permitiendo la generación de espacios vivos, el crecimiento de "la cualidad sin nombre" en un entorno que se irá ensamblando como un Todo íntegro y armónico. Un fin ciertamente utópico para dotar de significación y sentido a acciones muy formalizadas, y con un funcionamiento episódico, al basarse en la agregación fragmentaria de acciones locales.

El último de los modelos ontológicos que se presenta en el Capítulo III es el de los polos. Este modelo lidia con la siempre problemática relación entre el sujeto y su libertad –innatismo, intuicionismo, subjetividad, etc.- y el objeto –externo, objetivo, inteligible.- Según Claramonte existen dos polos principales, que se podrían asemejar a cada uno de los extremos duales: el polo de lo repertorial y el polo de disposicional. El primero comprende todos aquellos modelos, cánones, estilos, tipos, figuras, esquemas, estructuras, patrones y catálogos con los que cuenta el autor, y que le vienen dados –heredados- por la Tradición, el saber acumulado, el conocimiento previo, la práctica colectiva, etc. Los repertorios, por tanto, serían todas aquellas formas que se han probado con éxito en el pasado, que forman parte del acervo colectivo, de forma que el arquitecto puede –debe- conocer para poder utilizarlos como herramientas del mismo proceso –proyecto-. Sin estos repertorios el autor –arquitecto, artista o cualquier otro- tendría que "empezar de cero" su trabajo, y reinventar todo aquello que necesitara realizar, diseñar o crear, ya que todo partiría de su interioridad -o subjetividad-. Afortunadamente contamos con este saber colectivo y repertorial de generaciones, que está documentado y que podernos aprender, practicar, enseñar, plasmar –lo culturalmente objetivado, o cuarto estrato- para que otros, después, continúen con la labor colectiva.

Por otro lado el polo de los disposicional hace alusión al conjunto de habilidades, destrezas, saberes, conocimientos, experiencias y prácticas con las que cuenta el autor, y por tanto son susceptibles de dejar su impronta en el hecho artístico. La disposicionalidad del autor supone la plasmación de la subjetividad -única la expresión personalista de cada uno de nosotros-, la cual se dispone en el acto creativo, y dirige la intencionalidad artística en la forma. La disposicionalidad del autor se acopla con los repertorios exteriores, de forma que éstos se adaptan y transforman, se les dota de una subjetividad o especificidad que sólo dicho autor puede conferir, y que personaliza la solución generada en dicho acoplamiento. Estos repertorios, que son nutridos mediante la disposicionalidad del autor, generan unos nuevos repertorios "internos", propios de autor, que configuran su imagen y expresión personal, su "estilo". Repertorios ya reconocibles por la comunidad, debido a la impronta de la disposicionalidad en los acoplamientos con repertorialidades, en un principio exteriores.

Algunas disposicionalidades –y repertorialidades- no llegan nunca al acoplamiento, otras se acoplan cada vez menos, mientras que otras son reforzadas por su uso intensivo. Incluso los grandes genios y maestros son capaces de generar *novum categoriales* repertoriales, es decir, nuevos elementos repertoriales a partir de fuertes innovaciones y transformaciones, que trascienden lo cuantitativo –y lo cualitativo-, para dar lugar a nuevos repertorios que pasarán a formar parte del "*pool*" comunitario. Por tanto los repertorios se encuentra "vivos", son elementos dinámicos y evolutivos. Algunos tienden a desaparecer por su inexistente uso –inadecuación, obsolescencia, antigüedad, etc.-, mientras que otros repertorios son reforzados -y creados- por su innovación, eficacia, éxito, aceptación, etc.

Finalmente los acoplamientos se dan en el Paisaje, el tercer polo relacionado, el cual representa un "complexo" de lo real, la facticidad pura y existente. Trascendiendo los conceptos de contexto, entorno, medio, el Paisaje supone una suerte de "matriz de tensiones" que se da en la propia facticidad -o necesidad- de lo "real". Es el aterrizaje o materialización del acoplamiento ideal o intelectualizado –abstracto, virtual- en el plano de acción existente, el cual presenta toda una variedad de situaciones, tensiones, potencialidades, contradicciones y varianzas, en las que se debe insertar el acoplamiento, y por tanto éste se ve condicionado y transformado por el Paisaje.

La segunda parte de la Tesis -la última- desarrolla los dos polos principales presentados en el *interregno* que supone el capítulo de Fundamentación Categorial –Capítulo III-, y que se presenta como un revulsivo -y una inspiración- para la inclusión de modelos ontológicos, susceptibles de ser aplicados –o de estar basados- en los retos que se presentaban en pensamiento y crítica arquitectónica. El Capítulo IV profundiza en el concepto de lo repertorial, como aquellos análisis, procesos, sistemas, conjuntos y elementos que establecen formas y criterios comunes, intemporales, intersubjetivos y transversales, pertenecientes al acervo colectivo y refrendados por el conocimiento, el éxito y la adecuación -a través de la Tradición-, que se presentan ante nosotros como herramientas y útiles para generar estéticamente el diseño –arquitectónico- de manera más rápida, eficaz, económica y adecuada.

En el Capítulo V –y último- el polo analizado será el disposicional, desplegando y desarrollando la propia "libertad" del autor, y las estrategias -y prácticas- que éste posee para ejercerla de una forma más intermediada, más concertada, sin tener porqué recurrir a lo repertorial, pero sí acudiendo a la intersubjetividad como elemento corrector o regulatorio frente a los excesos de disposicionalidad. Tanto lo repertorial como lo disposicional pueden generar un marco de entendimiento para "tamizar" el enfrentamiento original presentado en el trabajo: la contraposición entre la –falsa o excesiva- disposicionalidad, entendida ésta como pura subjetividad, innatismo o arbitrariedad injustificable, y la repertorialidad –falsa o excesiva-, entendida ésta como objetivismo cientifista, tecnocracia acrítica o reproducción despersonalizada e inexpresiva.

El Capítulo IV indaga sobre el polo de lo repertorial y todos aquellos conjuntos de elementos que pertenecen de forma conjunta al "patrimonio arquitectónico". Es la reserva de conocimiento acumulado que se transmite a lo largo de generaciones, principalmente a través de la enseñanza, la experiencia y los documentos escritos –lo "culturalmente objetivado"-, y que permite que cada autor cuente con todo aquello que pueda incorporar del –y al- común, ya sea porque lo conozca, porque lo estudie o porque lo aplique. Esta es la única manera de que el arte de la Arquitectura –como la propia ciencia- avance, ya que se produce un incremento acumulativo y diferencial sobre lo heredado, haciendo que la totalidad avance, se complejice, se decante y por tanto las soluciones seleccionadas por los arquitectos –sus hipótesis de diseño- partan de avanzadas y elevadas cotas de conocimiento y experiencia previa.

Todos estos valores se encuentran implícitos en las formas y funcionalidades que cada uno de los esquemas o configuraciones arquitectónicas poseen. Por tanto primeramente es necesario una visión y estudio retrospectivo acerca de la Tradición -y de la arquitectura pretérita- para encontrar aquellos elementos trascendentales, comunes, recursivos, perennes, que se repiten una y otra vez, con ligeras variaciones que introducen progresivamente pequeñas innovaciones, mejoras o matices, y que suponen modelos extremadamente eficientes y optimizados para ser usados como

puntos de partida en nuevas implementaciones. Este análisis requerido –primera parte del capítulo- requiere de una Analítica del pasado, la cual se divide metodológicamente en sistemas sintácticos y sistemas semánticos. El afán clasificatorio y taxonomizador parte de la forma que tiene el ser humano de discretizar un complejo *continuum* cognitivo en diferenciales acotables e inteligibles, que se organizan y distribuyen de forma clasificatoria.

Los métodos sintácticos de clasificación –y de descubrimiento de elementos repertoriales- son aquellos que se fijan en la estructura formal de los espacios, en su distribución y configuración espacial. Cómo son esos espacios, cuánto miden, cómo se disponen, cómo se relacionan, cómo se conectan…todos estos parámetros geométricos y topológicos –dos de las principales cualidades- se pueden plasmar mediante grafos que sintetizan -en una representación esquemática- cada uno de los modelos o ejemplos estudiados. La simplificación del elemento -mediante códigos compartidos- hace que sea una análisis comparado que faculte establecer continuidades y discontinuidades en los flujos –temporal, espacial o cultural- de espacios analizados.

Los análisis semánticos, por otro lado, son aquellos que tratan de extraer la significación -o intencionalidad- de cada elemento estudiado. En este caso se interesan por los elementos simbólicos, referentes históricos, recursos estilísticos o formales, signos e interpretaciones acerca de los elementos arquitectónicos. La pureza de las formas, la ostentación y la representación de poder, la austeridad, la sofisticación, los alardes, la monumentalidad…muchos son los aspectos significantes que envuelven a la arquitectura, y a través de su materialidad, su escala, sus formas, u otras características, los métodos sintácticos realizan una hermenéutica acerca de la intencionalidad del autor, su expresión para consigo mismo y para la sociedad.

Ambos métodos pueden asociarse de una forma un tanto "burda" a la forma y a la función, respectivamente, aunque para integrarlos en los modelos ontológicos propuestos podríamos decir que los métodos sintácticos se focalizan principalmente en los dos estratos inferiores, mientras que los semánticos sobre los dos estratos superiores. Si bien tanto la forma, como la función, participan de la configuración espacial, y también de la intencionalidad significativa. Lo sintáctico y lo semántico se entrecruzan y participan de todas las funcionalidades, de las formas y de las materialidades de la arquitectura, ya que la propia de la función –una funcionalidad simbólica- puede ser la ostentación de poder, y dicha intencionalidad -y carga semántica-, coincide con la dimensión o las características que dicha funcionalidad requiere.

La segunda parte del capítulo IV hace un breve repaso sobre los repertorios tradicionales utilizados en la Tradición y la Historia de la Arquitectura. En ella encontramos el Canon -o Modelo-, paradigma y esquema más perfecto que se produce en los períodos arquitectónicos –algo que describimos en el modelo de la Panarquía, y en la sucesión de ciclos artísticos de Focillon-. El Canon supone un esquema testado, que ha llegado a un punto culmen dentro de la progresión estética en la que se encuentra inmerso, o que de manera intersubjetiva se considera aquel Modelo que alcanza lo sublime, la máxima expresión estética dentro de un espacio –o tiempo- cultural. Por tanto dicho Canon se repite y se reproduce de forma generalizada por los autores coetáneos a dicho Modelo, o se reinterpreta, estableciendo una suerte convergencia de horizontes y de experiencias -acciones artísticas- a su alrededor. Dicho Modelo habrá alcanzado -y superado- las tentativas

anteriores, pero será trascendido por la propia destrucción del mismo –crítica, puesta en duda, degeneración-, tal y como el modelo de ciclos explica.

Los Estilos suponen una suerte de paradigmas -entendidos éstos como la constelación de creencias y valores compartidos por una comunidad en un determinado espacio de tiempo- que se modifican, transforman y sustituyen a lo largo de las distintas épocas o marcos temporales, con continuas revisiones, retroalimentaciones y variaciones, de una forma ciertamente cíclica. El Estilo marca una serie de pautas formales y estéticas consensuadas –tácita o "tratadísticamente"-, lo cual permite inscribir las obras en un marco predeterminado, conocido e identificable. Contribuye a dotar de continuidad e inteligibilidad a la obra, la cual es contextualizada y adecuada a los valores y gustos estéticos del momento, acoplándose y estando en consonancia con los patrones sociales, culturales, políticos, ideológicos de un tiempo. El Estilo comprende formas y materialidades específicas que remiten a significaciones y valores representados por un imaginario colectivo. Una suerte de "estratigrafía" estética, la cual oferta sus características para la reutilización -o relectura- por parte de los arquitectos como modos repertoriales.

Los Tipos o Tipologías son, quizás, los repertorios más utilizados y estudiados por la Historia de la Arquitectura. Suponen la representación formal de una configuración espacial determinada, normalmente asociada con nuevos programas y usos que fueron surgiendo a lo largo del tiempo, conforme la complejidad de las relaciones socioeconómicas y políticas de la propia sociedad crecían, y con ellas nuevas necesidades espaciales para albergar programas, usos, encuentros, actos o acciones, que se daban en la organización urbana. Estos nuevos usos demandaban espacios específicos diferenciados de los existentes, o con modificaciones cualitativas, lo que generó nuevos modelos espaciales, los cuales se repetían y se variaban a partir de los primeros esquemas exitosos. Así aparecieron las tipologías de todos los edificios específicos que conocemos en la actualidad –mercado, teatro, parlamento…-, pero no sólo del ámbito civil, sino del religioso o incluso la propia vivienda. Los Tipos, pues, son esquemas testados que poseen una organización interna congruente y coherente, que presentan ciertas características anteriormente probadas con éxito, en función de una serie de parámetros, y que son susceptibles de sufrir mejoras, innovaciones o adaptaciones, para la continuidad evolutiva de los mismos.

También los Invariantes –concepto atribuido a Zevi- suponen los elementos primordiales que se introducen en lo Repertorial, con la llegada de la Modernidad. Según Zevi –y muchos otros autores- la Modernidad en la Arquitectura –como en la pintura u otras artes- supuso una ruptura de una profundidad y calado inéditos, hasta la fecha, en la propia Historia de la Arquitectura –a pesar de la probable visión cronocentrista-. Estos cambios supusieron una ruptura total con la línea –más o menos- continua y modulada que se había seguido en los tiempos pasados, y que la Modernidad modifica por completo, reinventando integralmente los valores de la Arquitectura. En ese contexto, incluso dentro de la propia Modernidad -que predica el olvido o la "*epojé*" con respecto a los estilos pasados, Anti-estilismo-, existen ciertas características comunes -y compartidas- que residen en la mayor parte de las obras maestras e icónicas de la Modernidad, y que Zevi describe en sus "siete Invariantes" como elementos realmente constitutivos de un "Estilo" en sí mismo, o un período congruente e identificable, dentro de la continuidad temporal de la práctica arquitectónica.

Finalmente la última parte del Capítulo IV describe numerosas propuestas repertoriales que se encuadran en teorías y propuestas de distintos autores pertenecientes al mundo de la Arquitectura. Todas las propuestas se circunscriben al período relativo a la segunda mitad del siglo XX, y las más importantes se enmarcan dentro de las corrientes metodológicas y sistemáticas que se desarrollaron en los décadas de los 70 y los 80. Destacan las propuestas del Lenguaje de Patrones de Alexander, los Sistemas de Habraken o los repertorios de Friedman, aunque también se hacen referencia a las propuestas minoritarias, como los Genotipos –Hillier y Hansen-, los Arquetipos –Thiis-Evensen-, las Capas –Brand-, o los Órdenes –Moore-. También se incluyen los elementos repertoriales, no sólo de diseño, sino construidos, como son el estado de transición a la definición del proyecto –el Metaproyecto- o los Catálogos de elementos constructivos, sistemas prefabricados, seriados e industrializados, los cuales suponen conjuntos de elementos repertoriales susceptibles de ser elegidos y combinados por cualquier agente –arquitecto o usuario común- para la definición formal y funcional de una necesidad espacial.

El último de los capítulos de la Tesis, el V, se refiere al otro polo principal que se da en el acoplamiento del modelo de polos: lo disposicional. En este caso es la propia disposicionalidad de los autores y artistas la que se ve reflejada en aquellas formas que exploran posibilidades de acercarse a lo repertorial, de encontrarse en un acoplamiento o de "descajanegrizarse". Y de nuevo muchos autores han indagado acerca de las formas y modos que poseen los arquitectos para "huir" –o al menos corregir, o regular- aquellos "excesos de disposicionalidad", mediante técnicas y procesos de acercamiento a un espacio más central.

El exceso de disposicionalidad supone una confianza –y uso- predominante de las intuiciones, los elementos subjetivos, innatos e inspiradores que el artista posee –Modo disposicional, Ornamental o *mainstream*-, y por tanto ahondan en la expresión personalista y creativa del artista, la desembocadura de su propia interioridad y la particularidad de una individualidad única e irreductible. Esta disposicionalidad es el motor creativo del hecho arquitectónico, el cual puede estar más o menos participado de otras funcionalidades diversas y otros ensamblajes que devienen en diversos modos de relación y producción arquitectónica y estética –existentes, también, en el modelo multifuncional de estratos-.

Muchas de las críticas que se establecieron al inicio de la Tesis cuestionan la expresión personal, cuando ésta no lleva a aparejada una "responsabilidad" social y medioambiental. Por tanto, frente al exceso de disposicionalidad se busca un acoplamiento más articulado en el que la disposicionalidad pueda "abrirse" a procesos de diseño y proyectación –modos o ensamblajes- más inclusivos, que permitan al autor buscar puntos de encuentro y elementos de conexión para generar un lenguaje ciertamente compartido, en el que exista espacio para su expresión, pero también para una concertación colectiva que redunde en los usuarios finales, los beneficiarios y la comunidad en la que se implanta el hecho arquitectónico.

Como veíamos en la Fragmentación el proceso arquitectónico consta de, al menos, de tres agentes diferenciados: el cliente -o usuario-, el arquitecto -o diseñador-, o y el constructor –o artesano-. Entre ellos existen relaciones de intermediación, traducción, ejecución…que permiten una especialización del trabajo, pero también un cierto distanciamiento y falta de coordinación en el propio proceso. La articulación disposicional apunta a acercar dichas relaciones mediante la simultaneidad de caracteres y agentes, o la fusión de los mismos –o al menos de sus roles-, en un

intento por reterritorializar el trabajo dividido y fragmentado, en busca de una nueva integración holística de todas las acciones que forman parte del proceso arquitectónico –de todas sus fases-.

De esta forma encontramos cómo existen reivindicaciones para que el arquitecto construya directamente, sin quedarse en la fase de codificación y proyecto –el modo "artesanal"-, y otros en que el cliente sea el que construya de forma autodidacta -o con ayuda del arquitecto-, en una suerte de Autoconstrucción y Empoderamiento del "hazlo tú mismo", ya que nadie como el propio usuario puede conocer y diseñar mejor las necesidades espaciales que él conoce –modos centrados en el usuario y no tanto en el objeto, estético o constructivo-.

El Capítulo V se divide, por tanto, en varias partes que aluden a distintos modos de relación y producción arquitectónica. Desde el modo disposicional, el criticado en un principio ya que genera cierto Malestar, hasta los modos en los que se implementa el "diseño en equipo" –o Cocreación-, finalizando en aquellos modos que se despliegan al incardinar la acción en el usuario y la recuperación, por parte de éste, de las "competencias" en sus fases impropias .diseño y construcción-.

El Capítulo V comienza con la valoración de las asociaciones de arquitectos y artistas, los cuales representan una cierta ruptura con respecto a la estricta y común individualidad del artista creador. Los equipos de trabajo –diseño- de arquitectos –Cocreación- necesitan una serie de códigos y patrones en su coordinación, como trabajo de equipo, de un lenguaje intersubjetivo en el que todos ellos se encuentren cómodos y puedan identificarlo como propiamente suyo. El trabajo en equipo supone una cierta "pérdida de soberanía" -o cesión de individualidad- y subjetividad en pos de un trabajo compartido –intersubjetivo-, en el que todos los agentes obtienen mayores beneficios que las cesiones particulares que realizan. También poseen una cierta garantía colectiva, ya que las propuestas y proyectos son "revisados" y evaluados por otros miembros del equipo desde dentro, desde el mismo momento de la concepción, la cual, por otro lado, puede haber sido generada entre todos ellos, por lo que se habrán valorado más puntos de vista, más problemas y situaciones a los que hubiera podido llegar la propuesta desde una sola individualidad.

El trabajo en equipo permite testar la conjunción intersubjetiva –una nueva objetivad- en el entrecruzamiento de diversas y múltiples subjetividades diferenciadas –aunque homologables o equivalentes en formación y experiencia-y por tanto remite a una nueva participación, en este caso, entre agentes formados y experimentados en el diseño, salvando una de las críticas existentes a la participación convencional: la falta de criterios, conocimientos, experiencias, saberes o habilidades de un cliente -o usuario- que no tiene porqué saber -o estar habituado- a los espacios arquitectónicos, sus configuraciones, los repertorios, o las consecuencias que su intencionalidad -o modo decisional- pueda acarrear, aunque para ello se introduzca las notaciones, advertencias o descripciones de cada modo de diseño, susceptible de ser adoptado. La Cocreación supone un equipo altamente cualificado, que además puede poseer un lenguaje y repertorialidad compartida, aunque, como siempre, el producto pueda resultar finalmente más mediocre o anodino que la expresión personal de un sujeto creativo e íntegro.

La segunda de las líneas planteadas es una acción que recae, no tanto en el diseñador, sino en el agente cliente o usuario. Este suele tener un carácter meramente pasivo en el procesos de diseño y construcción, recibiendo la vivienda -o el espacio requerido o

necesitado en cuestión- como un "producto" acabado, sin cuestionárselo, o participar en todo el proceso para llegar al mismo. La línea que se presenta es la de la progresiva implicación –Empoderamiento-del cliente, o usuario, en el propio proceso de materialización espacial, el cual posee una serie de gradaciones en las que el cliente comienza a poseer y aprehender mayores -y mejores- herramientas, para transformarse en agente activo del proceso –tanto en las fases de diseño como en las de construcción-. Primeramente se da el proceso de Participación, en el cual el cliente demanda poder ser una agente implicado en el proceso de diseño, en la selección y codificación de variables de diseño, en el análisis y las propuestas que devienen en la hipótesis de diseño, la cual evalúan y mejoran adaptándola a sus peticiones y exigencias.

En los procesos arquitectónicos, de diseño y proyectación se plantea el "Diseño Abierto" –y posteriormente la Participación- como un posición, por parte del arquitecto, para ejecutar el proceso de diseño de una manera más abierta, transparente, explícita y permeable. Supone "descajanegrizar" el proceso de diseño –codificación, selección de variables de diseño, hipótesis de diseño, descodificación…-.

La apertura del diseño del arquitecto comulga, por tanto, con la tesis planteadas por metodólogos como John Christopher Jones, que hablaba del "desplazamiento" del arquitecto como mago –caja negra- al arquitecto como caja de cristal. En dicho proceso, transparente, existe una vocación de inclusividad, de evaluación permanente, de comunicación, y todo ello con total capacidad de ser "fiscalizado" desde el exterior, conocido, criticado, transmitido, enseñado. Una voluntad de abrir los procesos para generar un lenguaje compartido que produzca -y reproduzca- soluciones y propuestas de éxito, o que explicite errores o mejoras. Que éstas sean susceptibles de incorporarse en lo Repertorial, debido a la "validación colectiva" del proceso, que no relegue la revisión o inclusión de dichos procesos por agentes "especializados" –críticos, catedráticos, maestros…- sino por parte de la comunidad profesional o del público en general.

La Tesis finaliza con un epílogo sobre la Axiología y la Autonomía, ya que el desplazamiento significante que se le otorga a esta concepción supone uno de los principales aprendizajes del trabajo. La Axiología pretende establecer una articulación en los valores que se asocian a cada ensamblaje propuesto en el despliegue modal. De esta forma los valores asociados al usuario –sus necesidades- supondrían valores anchos, básicos, irrenunciables, pero que su cumplimiento otorga poco mérito a la acción arquitectónica. El diseño se encontraría entre dicha base y el valor más alto, la construcción, que supone el valor más meritorio del proceso de diseño, al ser la última fase del mismo.

Por otro lado la Autonomía –ley propia- no se reduce a un "exceso de disposicionalidad", tal y como normalmente este está entendido y defendido por autores varios. Es decir, no supone una suerte de "libertad absoluta", una desconexión de las condiciones de contorno -o entorno-, una fidelidad única hacia las voliciones y deseos propios, o una ausencia de justificación, adecuación o interlocución hacia lo que no ha nacido de "dentro", y responde a esa idea o deseo que guía la acción y forma intencional desde el sujeto ejecutor. La Autonomía supone la aceptación de la determinación existente en los modelos monistas y estructurales, pero profundamente articulados, en los que ninguna categoría puede sobre-escribir o fagocitar a las demás, erigiéndose de forma tan "soberbia" en el prisma que interpreta las acciones artísticas, o la crítica e interpelación desde la comunidad.

El autor debe entender como todo su acción estética viene determinada por la constitución de una serie de estratos del ser, por una serie de ciclos y períodos temporales, y por una serie de acoplamientos estéticos y ensamblajes modales y por lo tanto, conociendo profundamente esta realidad, le habilita, desde dicho "conocimiento situado" a sobre-determinar su intencionalidad sobre el Paisaje o complexo –la matriz fáctica-.

Es dicha sobredeterminación –lo que se sobre-escribe encima de la determinación ontológica- lo que se corresponde con la "libertad" del artista, con su Autonomía. La libertad del artista está basada, por tanto, en el profundo conocimiento de sus ser y de sus acciones, y en la autoconsciencia en la decantación -o elección de valores- en la multifuncionalidad que se plantea desde los modelos ontológicos -y la sobre-determinación desde la que se actúa en cada caso-. Y no con una libertad mal entendida –desprecio a la tradición, rechazo de repertorios, confianza única en su intuición, originalidad sin base, arbitrariedad gratuita…- que, a pesar de que puede resultar exitosa y recurrente, menoscaba la auto-fundamentación arquitectónica.